

Doctor don Antonio Bautista Durán, Director de la tesis titulada “MORFOLOGÍA
Y CONCEPTOS DEL PAISAJE GRÁFICO EN EL ARTE” realizada por José
Ávila Cabeza de Vaca

Informo favorablemente, avalando el presente trabajo de investigación como
tesis doctoral y su visto bueno para su presentación, reuniendo las condiciones
científicas, académicas y legalmente establecidas por la Universidad de Sevilla

Y para que así conste y surta los efectos oportunos, firmo el presente
documento.

Sevilla, diciembre de 2014

Firmado: Doctor don Antonio Bautista Durán
Director de la tesis doctoral

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Dibujo



“MORFOLOGÍA Y CONCEPTOS DEL PAISAJE GRÁFICO EN EL ARTE”

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

JOSÉ ÁVILA CABEZA DE VACA

Bajo la dirección del Doctor don

ANTONIO BAUTISTA DURÁN

Sevilla, 2014

Universidad de Sevilla / Facultad de Bellas Artes
Departamento de Dibujo

TESIS DOCTORAL

**“MORFOLOGÍA Y CONCEPTOS DEL PAISAJE
GRÁFICO EN EL ARTE”**

ESTUDIO DE LOS CARACTERES DEL PAISAJE Y DE LAS TRANSFORMACIONES QUE
EXPERIMENTA SU REPRESENTACIÓN EN LA HISTORIA DEL ARTE, Y EN NUESTRA
EXPERIENCIA ARTÍSTICA PERSONAL

TESIS DOCTORAL REALIZADA GRACIAS AL PROYECTO DE BECA DE INVESTIGACIÓN

Director: Doctor don Antonio Bautista Durán

Doctorando: José Ávila Cabeza de Vaca

Programa de doctorado: El dibujo como base de las artes plásticas

Sevilla, 2014

A la memoria de mis padres
Pedro y Francisca

“¿Qué es la Naturaleza? No es la madre que nos dio la luz: es creación nuestra. Despierta ella a la vida en nuestro cerebro. Las cosas existen porque las vemos y lo que vemos y como lo vemos, depende de las artes que han influido sobre nosotros. Mirar una cosa y verla son actos muy distintos. No se ve una cosa hasta que se ha comprendido su belleza. Entonces, y solo entonces, nace a la existencia”.¹

Oscar Wilde. *La decadencia de la mentira*.

¹ Oscar Wilde (1854-1900). Escritor irlandés. *La decadencia de la mentira*. Edición de 2012. Esta obra encierra una reflexión acerca de la vida, el Arte y la Naturaleza y cómo ésta es totalmente imperfecta. Según Wilde, si la Naturaleza fuese perfecta, no existiría el Arte. Extraído de la tesis doctoral *El paisaje. Síntesis y evolución del pensamiento humano. El concepto de naturaleza desde la Antigüedad al Renacimiento* de María Sánchez Cifuentes.

Habla con la tierra, que ella te enseñará.

Job 12:8

ÍNDICE

<u>AGRADECIMIENTOS</u>	5
------------------------------	---

CAPÍTULO I:

1.1 INTRODUCCIÓN, JUSTIFICACIÓN DEL TEMA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	7
1.2 DEFINICIÓN DE LA HIPÓTESIS Y OBJETIVOS.....	26
1.3 ACOTACIÓN.....	32
1.4 METODOLOGÍA DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN	35

CAPÍTULO II:

EL PAISAJE NATURAL EN LA CULTURA OCCIDENTAL

2.1 DENOMINACIÓN Y CONCEPTO DE PAISAJE EN DIFERENTES CULTURAS	39
2.2 CAUSAS DE LOS CAMBIOS MORFOLÓGICOS DEL PAISAJE.....	52
2.3 DESCRIPCIONES PAISAJÍSTICAS LITERARIAS: CONCEPTO	54
NARRATIVO DE PAISAJE	
2.4 LA PERCEPCIÓN DEL PAISAJE.....	64

2.5	EL PAISAJE COMO FENÓMENO ESTÉTICO: CONCEPTOS	80
2.6	EL CONCEPTO DEL PAISAJE COMO GÉNERO INFERIOR	97
2.7	ANÁLISIS ACTUAL DE LA CUESTIÓN CONCEPTUAL DEL PAISAJE	105

CAPITULO III:

HISTORIA Y MORFOLOGÍA DEL PAISAJE EN EL ARTE OCCIDENTAL

3.1	EVOLUCIÓN MORFOLOGÍA DEL PAISAJE A TRAVÉS DE SU REPRESENTACIÓN PLÁSTICA EN LA HISTORIA DEL ARTE DESDE LA PREHISTORIA HASTA NUESTROS DÍAS. EL PAISAJE IMAGINADO.....	110
-----	---	-----

CAPÍTULO IV:

CONCEPTOS DEL PAISAJE Y ESTUDIO DE SU REPRESENTACIÓN A TRAVÉS DEL DIBUJO

4.1	ANTECEDENTES Y CONCEPTO DEL DIBUJO DE PAISAJE	161
4.2	EL DIBUJO COMO MEDIO DE EXPRESIÓN	176
4.3	EL ASPECTO FORMALISTA DEL DIBUJO DE PAISAJE DURANTE LA HISTORIA.....	184
4.4	ESQUEMA DE LA FORMACIÓN. ESCALA QUE COMPONE EL PAISAJE NATURAL.....	195
4.5	EL PAISAJE SEGÚN LA DISTRIBUCIÓN DE SUS ELEMENTOS	207

CAPÍTULO V:

TRABAJO DE CAMPO Y LOS ELEMENTOS QUE COMPONEN EL PAISAJE GADITANO

5.1	TRABAJO DE CAMPO. DIBUJOS DE PAISAJES	222
5.2	ELEMENTOS PAISAJÍSTICOS EN LA PROVINCIA DE CÁDIZ: CARACTERÍSTICAS GENERALES Y MORFOLOGÍA	241
5.3	INTERPRETACIÓN PLÁSTICA DEL PAISAJE A TRAVÉS DE LA OBRA PERSONAL.....	269
5.4.	CORPUS GRÁFICO DE LA OBRA PERSONAL.....	290

CAPÍTULO VI:

NUEVOS CONCEPTOS Y DEFINICIONES

6.1	ÚLTIMAS APORTACIONES A LA PLÁSTICA DEL PAISAJE REALIZADAS POR ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS	310
-----	--	-----

ANEXO

ENTREVISTAS A PAISAJISTAS Y PERSONAS DEL MUNDO CULTURAL Y UNIVERSITARIO SOBRE EL PAISAJE EN LAS BELLAS ARTES.....	316
---	-----

<u>CONCLUSIONES</u>	334
---------------------------	-----

<u>BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES</u>	343
-------------------------------------	-----

AGRADECIMIENTOS

Quiero empezar este trabajo siendo agradecido con aquellas personas que confiaron en mi capacidad de trabajo para desarrollar esta tesis doctoral. Por ello, debo comenzar por mis profesores de la Facultad de Bellas Artes, que desarrollaron en mí el interés por el paisaje, su fisionomía en el dibujo y su valor cultural para la humanidad.

Entre ellos, quiero destacar mi especial agradecimiento al director del Grupo de Investigación ARTANA (HUM 552), el doctor Antonio Bautista Durán, por su implicación como director de esta tesis y por guiar mis ideas, no solamente en el desarrollo de este trabajo, sino también en mi formación como investigador, y el ofrecimiento a pertenecer a su grupo de estudios.

A Miguel Ángel Bolaños Bello, licenciado en Historia y periodista, por su valiosa aportación y consejos a la hora de afrontar esta tesis doctoral.

A los artistas que han participado en las entrevistas sobre la representación plástica del paisaje, aportando diferentes perspectivas al trabajo de investigación.

A la licenciada en Psicología Ana Chaves Suazo, por su ayuda en el análisis psicológico, extrayendo de los dibujos del *Trabajo de campo*, los datos necesarios para llegar al conocimiento y las conclusiones profesionales, sobre los conceptos actuales del paisaje en personas eruditas o profanas de distintas edades, nivel social y cultural.

A mis compañeros y compañeras del curso de Doctorado *Estudio morfológico y valoración estética del paisaje* impartido por la doctora Regla Alonso Miura.

A la Universidad de Sevilla, por la concesión de la Beca de Personal Investigador-Docente en Formación (PIF), que fue un inestimable estímulo moral para poder dedicarme a esta tesis doctoral.

Espero que estas ayudas puedan ser recompensadas con esta tesis hecha con la pasión del artista, que me ha supuesto una interesante labor de investigación y de aprendizaje científico.

CAPÍTULO I:

1.1 INTRODUCCIÓN, JUSTIFICACIÓN DEL TEMA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

La Naturaleza siempre ha estado ahí, acompañándonos, siendo nuestro refugio personal, nuestro modo de vida, nuestro lugar de esparcimiento, nuestro placer estético. La Naturaleza ha sido escenario de la Historia, protagonista de mitos y leyendas, lugar de experimentación científica y espacio de infinita belleza que ha subyugado a miles de artistas que han visto en ella su principal “musa”.

La Naturaleza es lo que ha dado una connotación diferenciadora a nuestro planeta: los verdes de los bosques y junglas, los azules del cielo y de los océanos, los colores ocres de los desiertos, el blanco del Ártico y del Antártico... Una paleta de colores impresionante que el hombre ha sabido aprovechar a lo largo de los años... hasta llegar a un punto de poner en peligro ese entorno natural que tanto bueno nos ha dado.

El ser humano ha estado desde sus primeros días, íntimamente ligado a su entorno. Y de la observación, de la experiencia, surgió la necesidad de recrearla desde muy temprana edad; primero de una manera intuitiva, sugerida, podríamos decir que imaginada. Luego como soporte adicional a la figura humana, siempre predominante. Pero con el discurrir de los años, el paisaje ha logrado convertirse en protagonista. Los artistas se han encargado de ello. De técnica auxiliar ha pasado a género independiente, con razón de ser y con entidad propia. La Naturaleza, cambiante ella por el tránsito de los siglos, ha sido gran soporte para el Arte, y por ello, consideramos que su plasmación en dibujo tiene que ser suficientemente investigada y entendida. El paisaje es hoy un concepto que va más allá del mero término naturalista, pasando a convertirse en una idea filosófica *per*

se. El paisaje, tal y como explica George Simmel², es un todo unitario. “Innumerables veces caminamos a través de la Naturaleza salvaje y percibimos, con los más diversos grados de la atención, árboles y aguas, praderas y campos de trigo, colinas y casas y los miles de cambios de la luz y las nubes; pero por el hecho de que prestemos atención a esto en particular o de que también veamos conjuntamente esto y aquello, aún no somos conscientes de ver un paisaje”, afirma Simmel en su *Filosofía del paisaje* (Casimiro Libros, 2013).

El filósofo alemán creía que “nuestra consciencia debe tener un nuevo todo, unitario, por encima de los elementos, no ligado a su significación aislada y no compuesto mecánicamente a partir de ellos: esto es el paisaje”. Simmel expone que observar un árbol solo o un arroyo sin ningún otro componente alrededor, no implica que estemos ante un paisaje, aunque después del surgimiento de las vanguardias a inicios del siglo XX, ese concepto cambia. Por ejemplo, en el Expresionismo abstracto de Rothko, una simple línea que corta horizontalmente el espacio puede implicar una idea de paisaje.

El hecho de enfrentarnos a este trabajo de investigación centrado en el paisaje, tema que nos apasiona y que propusimos a nuestro director cuando iniciamos la solicitud de la beca de investigación para su estudio, supone una apuesta clara por arrojar algo de luz sobre estos supuestos. Para ello, analizaremos en profundidad los hitos que el dibujo paisajístico ha legado a la posteridad y desentrañaremos la técnica y la morfología que este género nos ha deparado.

Esta propuesta de tesis doctoral nos ha llevado años de trabajo, una gran ilusión y entrega personal, propia de la labor que se hace con esmero, por gusto y no por obligación, en busca siempre de ampliar y clarificar las distintas perspectivas conceptuales que este género dispone hacia unas demostraciones y aclaraciones teóricas dirigidas eminentemente a los intereses prácticos de su plasmación artística. Deseamos ampliar cada idea

² George Simmel (1858-1918). Filósofo y sociólogo alemán, autor del artículo *Filosofía del paisaje*, donde teorizaba sobre la definición de este concepto.

nueva o poco tratada de la Naturaleza paisajística aplicada al arte plástico, llevándola a cabo en cada obra que iniciamos, para comprobar cómo funciona plásticamente y qué posibilidades expresivas tiene el lenguaje de su morfología cargada de poesía. También haremos hincapié en su esquematización a través de un dibujo que explique las estructuras convencionales hacia la esencia morfológica del conjunto por ser el paisaje un tema flexible y cambiante, donde más que su mimesis nos interesa conocer sus reglas de juego y formas de interpretar que ha dado la Historia.

En definitiva, un trabajo siempre enfocado desde esta perspectiva práctica, centrada en la aportación de una nueva gráfica en la pincelada y el dibujo en nuestra obra personal, que nos ha llevado a evolucionar hacia una peculiar abstracción de las formas, que ha ido surgiendo a lo largo de la tesis a medida que analizábamos las distintas morfologías históricas de cada periodo artístico, donde la riqueza de las texturas y de grafismos ha sido la clave para abstraer las casi infinitas especies vegetales del paisaje en nuestra propia obra. Además, esta producción gráfica para la tesis la hemos ampliado al estudio y clasificación de los entornos paisajísticos de la provincia de Cádiz.

Pensamos que esa debe ser la principal aportación de una tesis de Bellas Artes. Las conclusiones no servirían de mucho si no tuvieran una aplicación directa a la plástica y a la enseñanza. Es obvio que, aportar este conocimiento plástico científicamente, exponiéndolo y demostrándolo con nuestras obras, además explicar los conceptos teóricos en esta tesis, lo hemos realizado vocacionalmente. También existía un compromiso profesional con el tema y finalmente quizá haya sido una conjunción de ambos rasgos: vocación y obligación.

El director de la presente tesis, el doctor Antonio Bautista Durán, siempre nos animó a que fuéramos osados, atreviéndonos a elaborar esta tesis como todos los artistas pensamos que idealmente deben ser las tesis de Bellas Artes: eminentemente prácticas, ligadas a la plástica y a la experiencia personal, demostrando las conclusiones con nuestra propia

obra, siempre sin olvidar que el “rigor científico debe acompañar a la intuición subjetiva, pero dando a esta, el papel final que merece como prueba científica”³.

Entre los posibles frentes de investigación de variada índole artística que tiene la Naturaleza, la elección del apartado morfológico del paisaje se debe a un íntimo acercamiento físico y emocional al mundo rural de nuestro entorno, por el grado de belleza que emana de la Naturaleza que hemos tenido la suerte y el don de percibir. Esas formas modeladas por la luz y sus colores están grabadas en nuestra mente desde pequeño. El hombre nunca podrá igualar a la Naturaleza aunque lo pretenda, pero si podrá trascenderla, porque la obra de arte es una nueva realidad que deja de competir con su modelo al tener su propia existencia y belleza formal, sumándole además el artista, su interpretación estética, tan característica e irrepetible. Existe por tanto, un hecho objetivo (la Naturaleza) y un hecho subjetivo (la representación personal de ese entorno natural). Circunstancias todas estas que nos motivan y no dejan de producirnos nuevas emociones plásticas en cada una de nuestras obras.

Entre los motivos que justifican la elección del análisis de la morfología del paisaje para nuestra tesis doctoral, están los muchos años que como dibujante y pintor, primero de forma autodidacta y luego como estudiante universitario, hemos dedicado a la temática paisajística. El aumento de interés por este tema (un gran desconocido en el mundo del Arte y a menudo, siendo infravalorado), que marcó finalmente esta elección investigadora, surgió tras el ingreso como alumno en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, al recibir las primeras clases y conocer a fondo la Historia del Arte.

³ Antonio Bautista Durán. *El canon en el arte. Reglas y prescripciones en torno a la figura humana*. Tesis doctoral, 1993, p. 178. En su tesis, nuestro director manifiesta y reivindica socialmente el papel de la obra de arte como prueba científica real y tangible, a diferencia de otros conocimientos especulativos. Los artistas indagan los mismos temas que los filósofos y científicos, pero obtienen obras plásticas en vez de libros, y en las obras, igual que en los libros, hay conocimiento.

En los estudios universitarios que cursamos veíamos que el paisaje era el gran desconocido y denigrado del Arte, opinión que sin embargo no compartíamos en absoluto. El ambiente artístico en general, en una época que castigaba toda figuración, relegaba al paisaje a un tema comercial, fácil y secundario, que no requería demasiado estudio ni análisis investigador.

Durante la carrera universitaria en la sevillana Facultad de Bellas Artes, el conocimiento del concepto de paisaje fue tan difícil e interesante como otras temáticas docentes. Esa dificultad la demostraba el hecho de que se estudiara durante el último curso. Desde entonces hemos pensado que de alguna forma existía cierta obligación a explicar plásticamente esa complejidad morfológica del paisaje en el Arte, y de saber alejarse con perspectiva del mismo para que, como suele decirse, “el árbol te deje ver el bosque”: No se trataba de representar individualmente los elementos que lo componen (un árbol, una montaña, un río, etcétera) sino de plasmar la unidad de un conjunto seleccionado de la Naturaleza, tal y como recogía Simmel, hasta convertirlo a lo largo de esta tesis, definitiva y exclusivamente, en el núcleo central de nuestra producción artística.

También hemos querido resolver las incógnitas plásticas que cada día nos provoca la expresión de su morfología, tanto en el paisaje natural de la provincia de Cádiz, como a la hora de averiguar esas claves formales en las representaciones históricas de las obras de los paisajes renacentistas, barrocos, neoclásicos, románticos, impresionistas, etcétera, con sus particularidades y soluciones morfológicas representativas de cada época (cómo trataron la forma del cielo, la tierra, la vegetación, las montañas, el agua o la dificultad añadida de los útiles usados en el dibujo).

Cada etapa histórica representa característicamente el paisaje tamizado por sus diferentes cánones. En los programas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Hispalense todavía se explica con bastante detalle (y por ello se tilda de clásica) la morfología de la figura humana. Por ejemplo, se forman escultores e imagineros de gran virtuosismo figurativo; últimamente

la Facultad está evolucionando hacia las nuevas tendencias artísticas y abriéndose a las innovaciones del Arte contemporáneo.

Desde unas primitivas posiciones de subordinación a la figura humana, la evolución histórica ha hecho que el dibujo de paisaje compita a nivel de igualdad con otras temáticas artísticas. Nosotros aspiramos a dar un paso más en esa formación que hemos recibido (basada en la figuración), hacia un grafismo en el paisaje más influenciado por las nuevas tendencias surgidas en el Arte contemporáneo, y más evolucionado desde nuestras raíces clásicas sevillanas hacia una obra más personal y original. Pretendemos demostrar que algo tan valorado como el estilo, puede ser formado y depurado por el estudio y la evolución consciente de su práctica, como una meta que otros creen que nacemos sabiendo, o que no es fruto de la investigación.

El paradigma de lo enigmático. Eso ha sido durante muchos años el dibujo de paisaje con respecto a otros géneros que siempre han tenido una clara consideración dentro de la Historia del Arte. El conocimiento o desconocimiento, temor o admiración que en algunas épocas de la Naturaleza se tuvo, fue el detonante que llevó a las variadas propuestas simbólicas o creativas, a estar próximas o distantes a la realidad objetiva. Actualmente la representación del paisaje es más libre y subjetiva, sin obligar a tener que detenernos en la contemplación del modelo únicamente a través de la mirada, sino admitiendo que la realidad de las cosas es cambiante y dinámica, y como tal, este hecho repercute marcadamente en su representación plástica más creativa o intuitiva, ya que la misma percepción humana no es universal.

Con nuestra tesis intentamos aportar formas y conceptos de abordar el dibujo de paisaje para que el artista lo exprese según su propia visión subjetiva, que es lo precisamente valioso: lo personal e irrepetible de cada individuo en el Arte. Otra de las causas que justifica la elección de este tema, además de la personal ya expuesta, es llamar la atención del espectador sobre los continuos cambios morfológicos del paisaje, a veces

tan notorios a simple vista e imperceptibles en otras ocasiones. Para colmo del artista que quiere captar el instante de un atardecer y que dibuja y pinta al aire libre, es que cada segundo su modelo cambia irremediabilmente, por muy rápido que trabaje, todo lo cual insiste en esta quimera, ya inmortalizada por la serie de “armonías” de la catedral de Ruán que en 1894 realizó Claude Monet a distintas horas del día⁴ (ver fig. 1).

⁴ Claude Monet (1840-1926). Pintor francés, autor de la obra *Impresión, sol naciente*, de donde tomó nombre el movimiento del Impresionismo. Las diferentes horas solares sobre este elemento arquitectónico, un paisaje urbano, no un paisaje de la naturaleza vegetal, ilustra los cambios de colores en sus 20 versiones de esta catedral. *Historia del Arte: El Realismo y el Impresionismo*, vol. 15. Salvat, 2006, p. 176, 177.

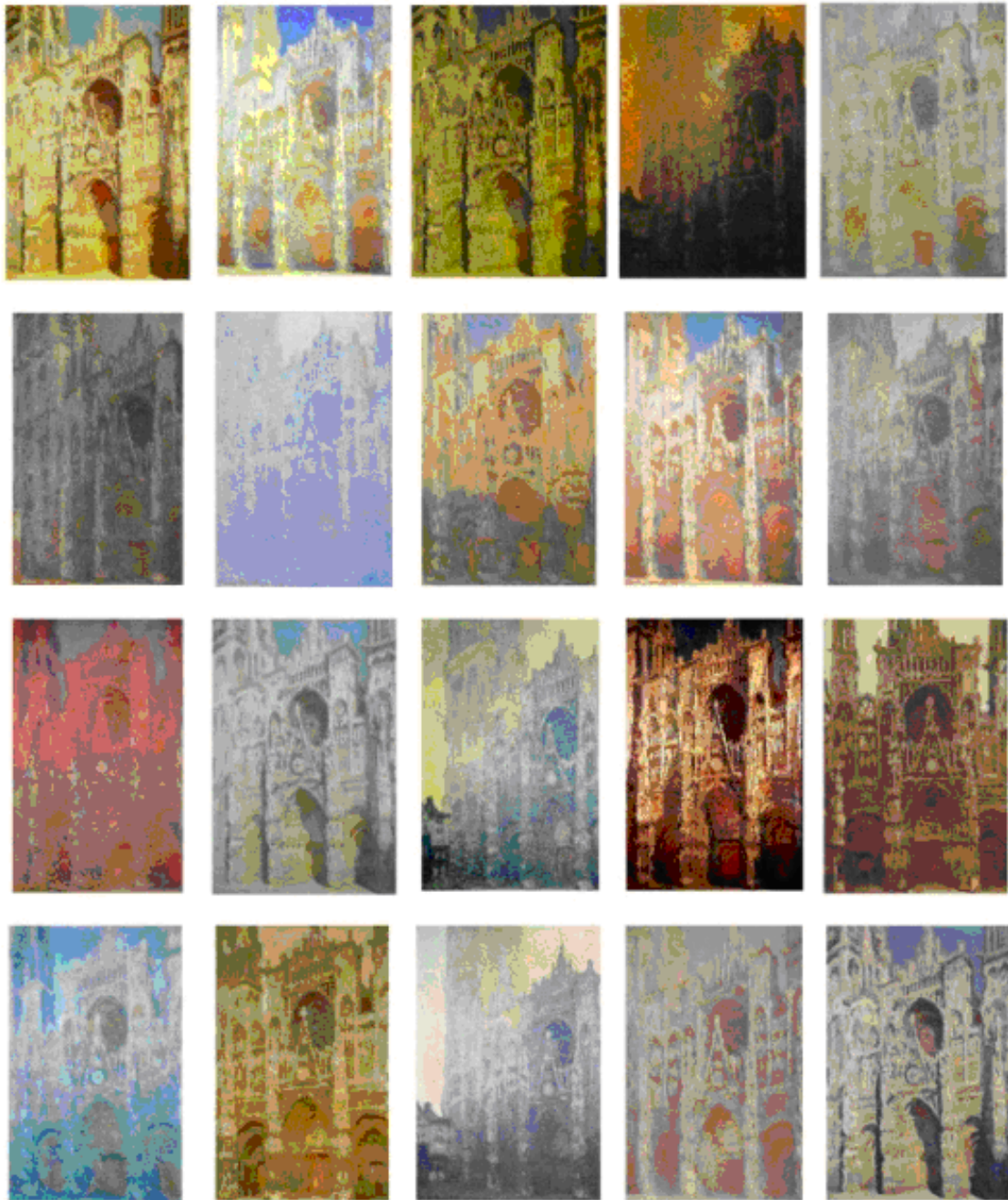


Fig. 1. Claude Monet (1840-1926). *Catedral de Ruán* (diversas interpretaciones). 1892-1894. Varios lugares de exposición. Este trabajo es un claro ejemplo de los cambios estéticos que adquiere un mismo modelo a pleno sol, al amanecer o en el ocaso, a finales del verano, en pleno invierno o en el deshielo. Estas distintas representaciones se deben ver más como un interés por una Naturaleza dinámica que por una teoría pictórico-científica.

A nivel técnico nos centraremos en el valor del dibujo paisajístico como expresión artística en sí misma, más sencilla de abordar en nuestra investigación que el óleo, aunque el lápiz característico del dibujo puede tener las mismas connotaciones pictóricas o lineales del color de la pintura. Para ello, acudiremos a la pintura y la tomaremos como base para el estudio del dibujo paisajístico, puesto que son más numerosos los ejemplos de paisaje en la representación pictórica. Además, dibujo y pintura son géneros estrechamente unidos.

El dibujo constructivista subyacente en todas las disciplinas artístico-plásticas, la estructura dibujística del (o en el) paisaje, es aún conveniente aunque ya no esté de moda para muchos artistas plásticos, siendo menester asegurar la estructura y la composición de los elementos antes de abordarlos directamente, hasta lograr el resultado final. Algunos paisajistas dejan de aplicarlo para la construcción de sus obras. Pensamos que es un error, ya que el paisaje requiere como cualquier modelo, de una planificación, de un estudio previo, de una composición, incluso hasta cuando se haga una abstracción del mismo, hay que sintetizar una morfología o hay que componer determinadas formas. El dibujo de paisaje, para que se sostenga compositivamente, también requiere un trabajo preparatorio, lleno de formas interrelacionadas, trabajo dibujístico que nos muestra el sentido de su grandeza y dificultad de representar una infinitud de formas en un espacio limitado.

Con nuestra tesis queremos colocar el dibujo de paisaje en el nivel más elevado posible dentro de la escala temática de valores artísticos. Es decir, enaltecer, como hemos dicho antes, el paisaje como género de interés comparable a otras temáticas artísticas de tratamientos formales aparentemente más complejos, como la representación de la figura humana. Existen unas proporciones y hasta una anatomía para el paisaje, como explicaremos más adelante, al hablar de su estructura y morfología.

En otro orden de cosas, el paisaje no solo es un entorno natural por sí mismo. Tampoco es un medio por el que el artista se ve realizado. Es eso y

aún más cosas. Aunque el ser humano no siempre ha encontrado un valor estético en la Naturaleza como nos demuestra la Historia, si lo miramos desde una perspectiva actual, el paisaje sí que ofrece al hombre de hoy (y al de hace 500 años), un rico valor estético; el dibujo de paisaje ha sabido aprovecharse de esa percepción. Solo cuando el hombre se libera de las dependencias básicas del medio es cuando puede tener una visión estética sin prejuicios: el paisaje para un campesino, solo significa un lugar de trabajo y esfuerzo más que un placer contemplativo. Para un ejecutivo que vive rodeado de hormigón, es el paraíso donde le gustaría vivir o irse de vacaciones. La representación del paisaje llega a adquirir un interés artístico mayoritariamente para un público más ilustrado y desligado de las dependencias naturales básicas, que además busca y valora su interpretación intencionada cuando a través del Arte se proyecta en su representación recursos formales más creativos y de cierto grado de dificultad ejecutiva, alejándose así del aspecto únicamente ornamental o mimético, que quizá sí valore más el campesino por su proximidad a la Naturaleza. Tal evolución de la sociedad, donde el paisaje llega a ser un género autónomo y no simple decorado de fondo, aparece en el Renacimiento con el pintor flamenco Joachim Patinir, que deja de considerarlo como mera excusa, como fondo de la figura humana, para convertirse en el protagonista de la obra (ver fig. 2).



Fig. 2. Joachim Patinir (1480-1524). *Paisaje con San Jerónimo* (1516-1517). Museo del Prado. Madrid. En esta imagen, la representación de la figura humana es mínima, siendo el paisaje el gran protagonista. Se aprecian algunas de las características más habituales de los paisajes del pintor como la elevación de la línea del horizonte, los misteriosos peñascos, la perspectiva (con primeros planos vistos en picado), el color y las luces al fondo. Esta mayor atención a la Naturaleza que a la narración es lo que convirtió a Patinir en uno de los primeros paisajistas de la pintura occidental, muy mediatizado por su entorno natural.

Esta desvalorización tradicional del paisaje que podemos encontrar a lo largo de toda la Historia, como mero acompañamiento de la acción humana, aumentó nuestro interés por investigar las circunstancias que causaron el servilismo de este género tan expresivo artísticamente, en apoyo complementario de otros géneros que tradicionalmente han sido tomados como grandes paradigmas del Arte. Sobre esta circunstancia, defenderemos a lo largo de la presente tesis, que el paisaje es un género artístico cuya valoración ha dependido siempre de los avances sociales y ha

sido entendido por el artista como un género elegido o no, en función de su necesidad para comunicar mejor su idea o un contenido específico. Es decir, no se dibuja o pinta un paisaje porque sea más bonito que otro género,... Se dibuja o pinta porque se está convencido de que es “el género preciso” con el que mejor puede transmitir un concepto.

Sobre el concepto y la representación morfológica del paisaje, hemos encontrado opiniones opuestas y obras dispares en la Historia del Arte. Cada una define un paisaje con su lenguaje plástico acorde a la época en la que es vivido. Hoy en día, convive todo tipo de representaciones paisajísticas, además de producirse en un híbrido entre la captación mimética del paisaje y las nuevas corrientes, convirtiéndose en uno de los *leit motiv* de la representación actual. Es decir, los artistas han dispuesto un universo plástico extremadamente múltiple, donde los géneros se fusionan y a veces parecen desaparecer y el paisaje parece liberarse de antiguas connotaciones negativas.

Es muy dificultoso encontrar material suficiente para una profunda investigación en lo tocante a conformar un estado de la cuestión en torno al dibujo paisajístico, debido a la escasez de obra gráfica monocromática acabada que supere la fase del boceto, concebida como una obra en sí misma emancipada de los aspectos que conforman la simple construcción de una obra plástica. Esta escasez nos ha obligado a buscar en otros géneros plásticos como son la pintura y sus fondos, además del grabado, donde predomina la grafía y donde más prolifera la representación realizada en una sola tinta (ver fig. 3). Por ello, echaremos mano de la pintura como herramienta esencial para entender los resortes empleados en la realización de un dibujo paisajístico. Partiendo del estudio de la morfología en algunas obras pictóricas, llegaremos a entender de forma más sucinta los mecanismos que actúan a la hora de acometer una obra dibujística.



Fig. 3. Rembrandt van Rijn. (1606-1669). *Los tres árboles* (1643). Aguafuerte, puntaseca, buril y flor de azufre. Este grabado es el paisaje más famoso del artista holandés. Sugiere el anuncio de un cambio atmosférico, destacando la percepción directa del entorno. Es de una ejecución espontánea, posee gran claridad de estructura y representa un concienzudo estudio del espacio y la luz. Rembrandt fue un consumado paisajista, y no fueron pocas las obras en las que únicamente pinta un paisaje sin personaje alguno.

La representación paisajística ha ido cambiando de formas hasta llegar a nuestros días, como se puede vislumbrar si indagamos en las distintas culturas que disponen de este tipo de obra plástica, aplicándole su particular canon representativo resultado de sus conocimientos de la Naturaleza, filosóficos, culturales, etcétera.

Está en la misma esencia del Arte, que cambie paralelamente a la cultura, circunstancia que resulta siempre enriquecedora para los artistas, cuando aceptamos, al no haber una forma constante, que el gran Arte renuncia finalmente a la imitación en aras de la mayor expresión de la obra:

“(...) El Arte es ante todo expresión y no imitación. (...) Cada obra es un asunto siempre diferente, en cuyo proceso intervienen muchos factores que pueden multiplicar esa variabilidad formal y conceptual”⁵.

Oscar Wilde

En esta tesis doctoral nos proponemos destacar las grandes causas de la alteración de la estética del paisaje (cambios morfológicos), no solamente los causados por el hombre y los demás seres vivos, aunque fueron y siguen siendo los causantes más sobresalientes, debido a que la Naturaleza es el hábitat y el escenario del desarrollo de nuestras actividades (ver fig. 4). A estas transformaciones legadas por la acción biológica de los seres vivos, hay que sumar los que generan los diversos fenómenos naturales (los provocados por los cuatro elementos elementales: agua, fuego, aire y tierra).

⁵ Ver cap. I, cita 1.



Fig. 4. José Ávila. *Molinos eólicos* (2013). Campos de Chiclana y Medina Sidonia. Cádiz. Desde aquellos molinos que presentaba Cervantes en su inmortal *Don Quijote de la Mancha* hasta los modernos aerogeneradores, el hombre ha reformulado el paisaje para obtener de la fuerza del viento, un provecho para la comunidad. Se modifica así el paisaje a favor de la acción humana y la invención del hombre pasa a formar parte de ese paisaje, repercutiendo claramente en la estética del entorno natural.

El hecho de encontrarnos con una búsqueda *a priori* casi infructuosa, debido a la escasez de dibujos monocromáticos del paisaje (dibujos autónomos, es decir, desligados de la representación como telón de fondo de la figura humana), fue otra de las circunstancias que aumentó nuestro interés por este tema. La insistencia en recopilar más información útil nos obligó acudir a conferencias, tertulias literarias y a indagar en escritos en otros idiomas y en otras técnicas de representación plástica, donde el paisaje desarrolla algún papel más o menos protagonista, como la pintura, la decoración cerámica y las nuevas corrientes conceptuales y estéticas como las instalaciones y la video-creación, entre otras.

El buen arte en cualquier temática -como el paisaje- es atemporal, permanece constante en la obra para las generaciones venideras, a las que seguirá inspirando. Como ya hemos dicho anteriormente, creemos que para el público actual, el dibujo de paisaje sigue estando en algún sentido menospreciado con respecto a las representaciones bélicas, religiosas y mitológicas donde la figura humana es la protagonista de la acción, además de cómo fondo del retrato, aunque haya conseguido mayor autonomía y prestigio con el paso de los años. Hoy, a pesar de ciertos prejuicios, tenemos claro que el paisaje ha pasado de género auxiliar a tener identidad propia, un estatus de prestigio no conocido con anterioridad. No obstante, para muchos artistas es un género muy estimado por su faceta decorativa y comercial, si bien para otro sector minoritario de público y de artistas, en el Arte no existen subgéneros, sino que éste puede ser bueno o malo. De hecho, ¿podríamos menospreciar como si nada trabajos tan interesantes como el paisaje aparecido en el *Tríptico Portinari* (ver fig. 5) de Hugo van der Goes o la *Tempestad* (ver fig. 6) de Giorgione, o no valorar la gran producción paisajística de William Turner? (ver figs. 7, 8).



Fig. 5. Hugo van der Goes (1440-1482). *Tríptico Portinari* (1476-1478). El tema protagonista de esta imagen es claramente un tema bíblico (Adoración de los pastores) y el paisaje es solo el fondo de la escena. Galería Uffizi. Florencia. Italia.



Fig. 6. Giorgio Barbarelli, Giorgione (1477-1510). Artista italiano renacentista. *La tempestad* (1508). Galería de la Academia de Venecia. Italia. Esta imagen podría representar un paisaje de la Arcadia. Los colores son apagados, fríos y la iluminación, tenue. El paisaje en esta obra no es un simple telón de fondo sino que obtiene un elevado protagonismo. Se dice de *La tempestad* que más que unas figuras en un paisaje es un paisaje con figuras. En esta representación el entorno vegetal junto con una atmósfera tormentosa, recoge una morfología destacable por su riqueza detallista, describiendo la tipología de las plantas.



Fig. 7. William Turner (1775-1851). Pintor inglés especializado en paisajes, conocido como "el pintor de la luz" y considerado como un prefacio romántico al Impresionismo. Turner elevó el arte de paisaje a la altura de la pintura de historia. *Crowhurst* (1816). Pluma y tinta, grafito y acuarela sobre papel. Colección Tate. Londres.



Fig. 8. William Turner (1775-1851). *Venecia* (h. 1835). Acuarela. La gran cantidad de paisajes realizados con Venecia como temática de fondo le permitía trabajar con el impacto de la luz en el agua, algo en lo que terminó siendo un auténtico maestro. No en vano, el paisajista inglés declaraba que "la atmósfera es mi estilo".

Aunque hay escasez de dibujos paisajísticos, en la actualidad podemos encontrar algunas colecciones permanentes muy interesantes en los museos Albertina de Viena, Orsay y Louvre de París, Alte Museum de Berlín, Rembrandthuis de Amsterdam, Picasso de Barcelona, Tate Gallery o British Museum de Londres, entre otros. En la actualidad, entre los artistas internacionalmente más representativos del paisaje, se encuentra reconocida y destacadamente David Hockney⁶ (ver fig. 9).



Fig. 9. David Hockney (1937). *La llegada de la primavera en East Yorkshire* (2011). Royal Academy. Londres. En esta colosal obra, observamos los intensos paisajes inspirados en Yorkshire, el condado natal del artista inglés, evidenciando tanto su gran capacidad para representar la Naturaleza a través de diferentes técnicas, como su relación emocional con el paisaje de su juventud. La representación del paisaje para Hockney está alejada de la mimesis.

⁶ David Hockney (1937). Pintor, proyectista, escenógrafo, impresor y fotógrafo inglés. Como pintor fue un importante contribuyente del Pop Art inglés de los años 60. Está considerado como uno de los artistas más influyentes del siglo XX. Actualmente se encuentra pintando paisajes con su iPad.

1.2 DEFINICIÓN DE LA HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Como temática que no ha sido valorada en su justa medida a lo largo de la Historia, y que tampoco ha recibido la atención precisa desde el mundo de la investigación, queremos ofrecer un puesto de relevancia al dibujo paisajístico a través de esta tesis doctoral. Para ello, queremos aportar un punto de vista más crítico y creativo que el hecho de llevar a cabo un mero ejercicio de repaso visual e histórico del análisis evolutivo del paisaje. Tampoco es cuestión de explicar el mero trabajo técnico y artesanal de la representación del paisaje en cada época, si no que más bien pretendemos desde una idea artística vinculada a la percepción subjetiva e interpretación interiorizada del artista, aportar:

- 1.- Una investigación en los cambios conceptuales históricos de todas las perspectivas que desde cada rama del conocimiento puedan aportar al artista una visión plurisensorial y multidimensional del paisaje.
- 2.- Una aportación gráfica del análisis de las distintas manifestaciones morfológicas de los periodos donde el paisaje ha tenido mayor relevancia.
- 3.- Una aportación artística, creativa y personal donde exponemos las conclusiones de la tesis aplicadas a la creación de un lenguaje propio de texturas, color y grafismos en nuestra obra plástica, inspirada y acotada en la provincia gaditana: costa, serranía y marismas.

No siempre se ha asociado el concepto de paisaje con el que hoy podemos tener desde un punto de vista artístico. Existe un nudo gordiano, una problemática que tenemos que dilucidar y es que, a lo largo de la Historia, el concepto de paisaje ha tenido diferentes significados y utilidades. El artista sabe que por un lado tiene a la Naturaleza como elemento independiente y por otro, una representación que puede ser mimética o no. Hockney, por ejemplo, se basaba en un entorno natural conocido (su condado natal), pero la representación que vemos de su tierra, para nada es realista. Nos

proponemos defender con nuestra tesis que la histórica desvalorización social que se ha cernido sobre el dibujo de paisaje, se ha debido en gran medida a que el paisaje no era tomado como un concepto importante en algunas etapas históricas. Por ejemplo, en el Paleolítico, el concepto “animal que cazar” era esencial para la supervivencia. Por eso, se dibujaba a un determinado animal, pero no se representaba un paisaje concreto porque para ellos no existía ese concepto. Sin embargo, *a posteriori* la liberación de esas dependencias naturales básicas, crea paisajes propios y ayuda a que aumente la valoración del dibujo paisajístico, aunque esté desprovisto de trazas de realismo. Todo ello, unido al desarrollo intelectual y a la creciente sensibilidad estética de “recuperar una visión del paraíso perdido”, donde nos sentíamos a gusto. Esta tesis explica que el paisaje sea actualmente un género tan importante como cualquier otro dentro de la escala de valores de los distintos géneros artísticos.

Nuestra teoría aspira así aclarar todas estas etapas que han permitido llegar a superar ese miedo ancestral a la gran madre Naturaleza, generadora de peligros tanto reales como mitológicos, y a su vez creadora de los sustentos alimenticios hasta llegar, tras una larga batalla humana a su dominio, a disfrutar por fin del placer que genera el paisaje en la misma Naturaleza, asimilando la multiplicidad de sensaciones que nos transmite el paisaje *in situ* (como es por ejemplo, la sensación de bienestar), y reconociéndose como necesario para poder disfrutar de sus olores, sonidos y texturas. En resumen, el entendimiento actual del entorno natural no se puede separar de las distintas percepciones conceptuales y emocionales que podemos obtener del paisaje cotidiana, circunstancias que son sumamente interesantes y amplificadoras⁷.

⁷ Podemos definir el paisaje como "percepción plurisensorial de un sistema de relaciones ecológicas" donde percibimos múltiples sensaciones a las que añadimos nuestra sensibilidad como connotación artística. Todo ello es una fuente de inspiración artística de primer orden.

En palabras de la doctora Esperanza Macarena Ruiz Gómez:

“El término de paisaje es un concepto inventado por el hombre, pues no se trata de un lugar físico, sino de unas sensaciones a partir de un lugar observado, vivido, que ha tenido distintas interpretaciones a lo largo de la Historia, dependiendo del contexto cultural, científico y social de cada época determinada.”⁸

De este modo los paisajistas pueden representar libremente una obra plástica más completa e intimista, recogiendo muchas percepciones y perspectivas conceptuales en una esencia muy personal y más profunda del paisaje, que quedan plasmadas en nuestras obras y que pueden leerse o provocarse de nuevo en el espectador, quien a su vez sumará sus propias experiencias plurisensoriales.

Por todo ello nos proponemos con nuestra tesis mostrar de la manera más clara y evidente, los cambios conceptuales y morfológicos que nos muestra el paisaje a través de sus representaciones artísticas, que van siempre unidos cada vez que el hombre ha experimentado un nuevo sentimiento hacia la Naturaleza.

⁸ Esperanza Macarena Ruiz Gómez. *Arte, individuo y sociedad*. 2009. Issn: 1130-0531, vol. 21. pp. 144.

Estos cambios morfológicos del paisaje obedecen también al cambiante ecosistema y las transformaciones sociales de cada época. También a la propia creatividad de los artistas, cuando disponían de esta libertad⁹, o a los estilos y convencionalismos estéticos de cada época. Existen aspectos morfológicos naturales y representativos que son constantemente variables, pero no su índole gráfica, que una vez elegida y plasmada permanece constante y eternizada en la obra de arte. Es decir, los sentidos no nos engañan de la realidad exterior, sino sus interpretaciones cerebrales subjetivas, que hablan más de nosotros mismos que de la realidad exterior que los motiva. Algo de lo que ya el propio Platón en su *Mito de la caverna*¹⁰, no nos avisara hace unos cuantos siglos.

Los cambios morfológicos no se aprecian de manera rápida en la Naturaleza. Este hecho se debe al paso breve de nuestra existencia, frente a los eones de evolución natural. Solamente se aprecian cambios significativos de manera más rápida en los cambios solares que provocan las estaciones, donde la luz, la vegetación, los ríos, la nieve, los cultivos,... cambian considerablemente de forma y color.

Otro de los apartados que consideramos presentar en este trabajo, es la realización de una serie de dibujos y acuarelas, donde recogemos la morfología de la vegetación que se encuentra en el paisaje de la provincia de Cádiz, basándonos en la valoración estética de los elementos del entorno y su importancia para la composición plástica.

Como ya hemos apuntado anteriormente, el dibujo ha sido desde siempre la base y el soporte constructivista de todas las artes plásticas, entendido

⁹ La famosa voluntad creadora o *kunstwollen* de Alois Riegl, que viene a expresar la esencia del Arte: que dos obras de dos artistas realizadas del mismo modelo nunca serán exactamente iguales, aunque se lo propongan o vivan en una sociedad estrictamente canónica. Alois Riegl. *Spätrömische Kunst-Industrie*, p. 9. Viena 1927.

¹⁰ Platón (ca. 427-347 a.C.). Libro VII. *República*. En ella Platón explica su teoría de cómo con conocimiento podemos captar la existencia de los dos mundos: el mundo sensible (conocido a través de los sentidos) y el mundo inteligible (sólo alcanzable mediante el uso exclusivo de la razón).

como soporte gráfico para el color, la proporción y la volumetría elegida, tanto para una pintura, escultura, como para la construcción de un edificio, etcétera. El dibujo está presente desde el inicio de la obra artística hasta su terminación. Es análisis y estructura, dotando a la obra posterior del andamiaje compositivo necesario para que no sea una entidad incorpórea. Otro de los temas relacionados con el punto central de la tesis fue potenciar el valor plástico del dibujo como obra única, centrándose en el dibujo del paisaje, despojándolo del calificativo de género inferior.

Otra de nuestras metas es la demostración de la existencia de un paisaje imaginado, un paisaje intuido, visto de forma figurada a través de la representación del movimiento de los seres vivos, dependiendo de la ensoñación y la mirada del espectador o el artista. En ello profundizaremos más avanzada la tesis, aunque ahora adelantaremos que consultando la teoría de la Gestalt¹¹ nos hemos encontrado con un paralelismo notorio con nuestra hipótesis. Nuestro concepto es que a través del movimiento de traslación de los seres vivos, podemos hacer una lectura ilusionista de un paisaje, pues este movimiento está en función de las alteraciones físicas, del terreno que rodea a la figura representada (ver fig. 10).

¹¹ *Teoría de la Gestalt y psicología fenomenológica*. Esmeralda Cerna León, Madahí García Rivera, Yazmín Silva González, Martina Elena Mendoza Mora, Consuelo Landa Palacios. El núcleo de la Teoría de la Gestalt gira en torno a la siguiente afirmación: "La percepción humana no es la suma de los datos sensoriales, sino que pasa por un proceso de reestructuración que configura a partir de esa información una forma, una *gestalt*, que se destruye cuando se intenta analizar, y esta experiencia es el problema central de la Psicología".



Fig. 10. Cueva de murciélagos prehistóricos en Colorado (Estados Unidos). A pesar del esquematismo de la figura humana y de que no observamos a primera vista un paisaje “real”, sí que intuimos un paisaje imaginado en esta imagen en la que la figura nos transporta y nos describe el lugar donde se desarrolla la acción.

1.3 ACOTACIÓN

Aunque el dibujo de paisaje haya tenido un papel a lo largo de la Historia del Arte un tanto minusvalorado, sí es cierto que podemos proporcionar un caudal de información impresionante en lo tocante a su evolución, técnica y morfología. Sin embargo, como investigadores, nos debemos a los principios de claridad y concreción para que nuestro mensaje llegue limpio y directo para el estudioso del tema o para el profano que quiera acercarse a él. Por lo tanto, es pertinente establecer una acotación de la investigación para concretar cuáles son los aspectos importantes a resaltar. Para ello, echaremos mano de la parte práctica de esta tesis doctoral. En ella acotaremos una visión general del paisaje y su morfología, basándonos en su historia gráfica hasta las representaciones actuales, limitándolo geográficamente entre dos ecosistemas naturales totalmente diferentes, como son los paisajes vegetales del litoral costero y la sierra gaditana.

La costa gaditana en sus zonas de playas, tiene un paisaje peculiar pero con pocos cambios estéticos vegetales notorios (ver fig. 11). En cambio, en el paisaje serrano se pueden reconocer unas pautas vegetales en mosaico muy variadas, debido a las agrupaciones concretas de plantas y arbolados (ver fig. 12). Dos coberturas vegetales opuestas, propias de un microclima y hábitat totalmente distintos, pero muy cercanos geográficamente. En este apartado reseñaremos el estudio de algunas particularidades teóricas y plásticas de las marismas, los esteros y las salinas, tan específicos de la zona (ver fig. 13).



Fig. 11. José Ávila. *Paisaje costero arenoso* (2013). Cádiz.



Fig. 12. José Ávila. *Paisaje de la serranía* (2013). Cádiz.



Fig. 13. José. Ávila. *Paisaje de las marismas* (2013). Cádiz.

Para centrar y contextualizar el estudio y la obra teórica y práctica desarrollada en esta investigación sobre el paisaje de la provincia gaditana, fue necesaria la búsqueda de las particularidades de estos dos tipos de hábitats, desplazándonos a las zonas para así poder profundizar *in situ* además de estudiar sus representaciones dentro del terreno dibujístico, literario, fotográfico y las vanguardias, para así disponer de material suficiente y de la información necesaria para *a posteriori* realizar una exposición escrita. Descubrimos íntimamente los paisajes de la zona gaditana actuales y su morfología dentro de su historia gráfica. De ahí que la aproximación a los paisajes de una zona resulta ante todo un esfuerzo de aprehensión de la variedad casi infinita de elementos y componentes que entra en juego para conformarlos.

En la exposición de estos paisajes hemos ordenado el aparente caos de información que percibimos al verlo y asimilarlo para convertirlo en un lenguaje armónico.

Aunque un paisaje es siempre imagen, nosotros añadimos que el paisaje es mucho más que eso, es la representación de un sistema ecológico¹², que cada individuo interioriza de manera subjetiva y representa de distinta manera.

¹² Ver cap I, cita 7.

1.4 METODOLOGÍA DEL TRABAJO E INVESTIGACIÓN

La metodología seguida en este trabajo ha consistido en investigar la morfología del paisaje en las representaciones tanto figurativas como pre-paisajísticas, las claramente paisajistas como tema protagonista, así como las abstractas en el mundo del Arte contemporáneo. También ofreceremos una perspectiva de la evolución conceptual del tema desde las primeras civilizaciones que lo consideraron género artístico secundario, hasta nuestros días, aportándole un número seleccionado de opiniones recopiladas entre los artistas más influyentes en el paisaje, que hemos entrevistado. Este cuestionario a reconocidos expertos en el dibujo de paisaje servirá para averiguar en base a qué planteamientos conceptuales y plásticos fue posible la representación diversa de este género.

Este estudio sobre el paisaje conlleva además, la recopilación de todos los planteamientos históricos, conceptuales y psicológicos, así como el análisis de los significados más relevantes sobre el tema del dibujo de paisaje, sus orígenes, desarrollo y repercusión posterior, para así poder descubrir las funciones sociales y los objetivos que se perseguían en cada época. Paralelamente a esta fase de análisis, está la síntesis que los intenta aplicar a los diferentes conceptos morfológicos.

Entre los primeros pasos que hemos llevado a cabo para la consecución de estos objetivos, está la recopilación de la información bibliográfica y la localización de los paisajes en el entorno gaditano, enfocándolo desde la perspectiva histórica hasta su morfología actual. Para esta recopilación hemos visitado exposiciones itinerantes, los fondos del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz, colecciones privadas y hemos asistido a diversas conferencias¹³. Además hemos elaborado un estudio de la percepción del paisaje, a través de los dibujos de niños y adultos profanos en Arte, para poder así realizar más profundamente el estudio conceptual y formal sobre

¹³ Cabe destacar la asistencia a los cursos de paisaje de Alcalá de Guadaira.

la obra paisajística desde las formas más básicas. Con este trabajo de campo vamos a preparar el terreno para los estudios morfológicos de nuestra obra personal.

CAPÍTULO II:

EL PAISAJE NATURAL EN LA CULTURA OCCIDENTAL

El paisaje es el resultado de un proceso evolutivo cultural y de las experiencias sensoriales humanas que se heredan, se transmiten y evolucionan influidas por las características que geográficamente tiene la Naturaleza. El paisaje está en la mente del ser humano¹. Es la concepción humana del espacio, idealizándolo sobre una estructura material física, biológica, funcional, en la que se reconocen formas y composiciones que ofrecen una fisionomía captada por la mente como un conjunto unitario, abundando en la tesis que hace unas décadas exponía Simmel². Habitualmente ese aspecto es objeto de apreciación estética, de manera que cuando el ser humano está pendiente del paisaje difícilmente muestra por él un sentimiento de indiferencia, sino una cierta atracción o rechazo. Por otro lado, existen sensaciones enfrentadas dependiendo si nos encontramos ante un paisaje nórdico, uno sureño... Y no digamos ya entre Asia y Europa donde las diferencias culturales son tan enormes que el paisaje es un concepto distinto desde su propia raíz filosófica. Además, existe otro condicionante importante puesto que los sistemas naturales físicos, geográficos, ecológicos se encuentran alterados en mayor o menor medida por la actividad humana tecnológica³. El paisaje es resultado del funcionamiento de esos sistemas. Para el ser humano, el paisaje se inserta en un medio natural, un escenario real, rutinario, material y un hecho social diferenciativo de cada cultura. Es por todo ello por lo que muchas veces es

¹ Francisco Díaz Pineda. Catedrático de Ecología, Universidad Complutense de Madrid. Miembro de WWF España-Adena. *Paisaje y territorio*. Artículo publicado en el núm. 4 de la Colección Mediterráneo Económico: *Mediterráneo y medio ambiente*. 2003.

² Ver cap. I, cita 2.

³ Informe Dobbris de la Comisión Europea, 1991. Esta publicación ofrece un resumen de un amplio informe sobre el medio ambiente en nuestro continente elaborado por el Grupo de Trabajo de la Comunidad Europea para la Agencia Europea de Medio Ambiente.

difícil lograr una definición o conceptualización universal que sea admitida por todos los expertos que lo estudian, por lo que aquí trataremos de dar visiones complementarias del asunto.

Acotada nuestra revisión histórica a los conceptos de paisaje que han evolucionado en Europa occidental, nos centraremos en los rasgos que han marcado el paisaje en nuestra cultura.

2.1 DENOMINACIÓN Y CONCEPTO DE PAISAJE EN DIFERENTES CULTURAS

Hablábamos en el epígrafe anterior que es difícil sintetizar en una sola idea qué significa la idea de paisaje y qué representa para el ser humano, un ser humano que es modificador de la esencia del entorno natural. Por ello, recurriremos a varias fuentes para tratar de aclarar este concepto capital para el presente trabajo de investigación.

Como ya hemos mencionado, la idea de paisaje puede tener conceptualizaciones diferentes, según la perspectiva de estudio a la que esté sometido. En una visión general, se puede definir como:

“La expresión perceptiva del medio físico, lo que implica que es detectado por todos los sentidos, es decir, es función de la percepción plurisensorial”.⁴

Alfonso Garmendia et alii

⁴ Alfonso Garmendia et alii. *Evaluación del impacto ambiental*. Madrid. Pearson/Prentice Hall, 2005.

Este recurso no transformable, se define según el Convenio Europeo del Paisaje (CEP) como:

“Paisaje puede ser definido como cualquier parte del territorio, tal como es percibida por las poblaciones, cuyo carácter resulta de la acción de factores naturales y/o humanos y de sus interrelaciones”.⁵

Jaume Busquets

Como ya declaramos con anterioridad, el paisaje se ajusta directamente al territorio como parte de las experiencias humanas y su historia, aunque para el filósofo Simon Schama,⁶ el paisaje es una creación emocional, literaria o pictórica y no corresponde a la realidad visible.

“El paisaje está omnipresente pero no es omnisciente (...). El paisaje es bana”.⁷

Francisco Rodríguez Martínez

⁵ Jaume Busquets. *Gestión del paisaje. Manual de protección, gestión y ordenación del paisaje*. Barcelona. Ariel, 2009.

⁶ Simon Michael Schama (1945). Historiador y filósofo británico. Profesor de Historia e Historia del Arte en la Universidad de Columbia.

⁷ Francisco Rodríguez Martínez. *Georges Bertrand en tránsito por el paisaje. Cuadernos Geográficos*, nº 43 (2), 2008, p. 361-366.

La reproducción plástica del paisaje es algo más que un duplicado de los mismos. Hay que entender que los elementos que lo componen, aparecen en otros contextos, representados a menudo con otro género diferente, con sus problemas y aspiraciones intencionadas que muestra su artificialidad.

A lo largo de la Historia diferentes culturas han aportado su visión particular a esta temática, llegando a tener notables diferencias morfológicas entre la grafía del paisaje occidental, el oriental y entre los propios de toda una cultura concreta como puede ser la europea. Estas diferencias se debieron a las características sociales, culturales y geográficas de cada civilización. Por ejemplo en Oriente, el avance hacia un sentido artístico del paisaje fue rápido, al contrario que en Occidente que avanzó mucho más cadenciosamente. En Occidente el paisaje surge primeramente de la mano de los artistas del norte de Europa, aunque fue en el Renacimiento de la mano de grandes artistas como Giotto y Patinir, cuando el dibujo de paisaje fue utilizado como elemento esencial en la composición de sus obras, aunque fue unos siglos más tarde en el Romanticismo, cuando tuvo su punto más alto de valoración estética, fructífera época en la que el enaltecimiento de los sentidos y el gusto por retomar temáticas clásicas (como la representación del paisaje), vuelve a estar de moda. En el Impresionismo volvemos a encontrar de nuevo una revalorización del paisaje como temática primigenia. Podemos hablar de estas tres grandes corrientes artísticas como los momentos cumbre de la importancia del dibujo de paisaje en la Historia del Arte.

A lo largo del curso de la Historia, el paisaje ha evolucionado conforme cambiaba la visión de la realidad. Como ya hemos dicho al principio, el paisaje carecía de autonomía, operando a modo de decorado, es decir, como fondo sin integrarse del todo al tema central de la obra.

Uno de los grandes artistas del paisaje fue Giotto⁸, uno de los inspiradores principales del Renacimiento en Italia (ver fig.14). En cambio en Oriente el paisaje era netamente ornamental y se desarrolló en mamparas de separación llamadas yamato-e⁹. En ellas aparecían con frecuencia montañas imaginadas y escenas de las cuatro estaciones. Para su representación utilizaban una aguada y una grafía hecha de tinta, sobre un soporte de papel o seda (ver fig.15). Los paisajistas chinos buscaban captar la emoción y el espíritu en lugar de representar los efectos visuales y plásticos que tanto interesarán a sus colegas occidentales. En China se valoraba mucho el paisaje, pues se creía que era una practica sagrada, de unión entre el hombre y la divinidad. Los paisajistas chinos se preparaban en los talleres de sus maestros, dibujando árboles, ríos, rocas y montañas, antes de salir a observar y admirar la Naturaleza real, para después volver al estudio y dibujar las emociones percibidas. Sin lugar a dudas, una concepción más animista de la representación.

⁸ Giotto (1267-1337). Pintor italiano. Se le considera el primer artista de los muchos que contribuyeron a la creación del Renacimiento italiano. Se dedicó fundamentalmente a pintar temas religiosos, siendo capaz de dotarlos de una apariencia terrenal, humanizando las figuras sacras con un entorno paisajístico definido.

⁹ Estilo clásico de dibujo y pintura japonesa desarrollado a finales del periodo Heian. Es considerado como un estilo secular, basado en temas nativos provenientes en la mayoría de los casos de la literatura tradicional de dicha nación y caracterizado por el uso de tonalidades fuertes.



Fig. 14. Giotto (1267-1337). *La donación de la capa*. 1290-1300. Fresco. Basílica de San Francisco, Asís. Giotto sitúa la narración en un paisaje en el que a la izquierda, sobre el macizo rocoso, se sitúan las arquitecturas típicas de una ciudad; en el otro extremo, el edificio de un monasterio. Las líneas de las dos montañas convergen en la cabeza del santo. La zona central del paisaje se presenta vacía, adquiriendo mayor rotundidad los personajes mostrándose en contraposición al paisaje, pero éste se presenta como un marco bien construido y creíble donde tiene lugar la acción. Su relación con los protagonistas viene dada por las tonalidades de color, con las que Giotto representa las vestimentas. El paisaje es el que posibilita de forma verosímil, la acción del primer término.



Fig. 15. Li Cheng (919-967). *Templo budista* (960). Los primeros paisajes de la dinastía Tang, sólo se conocen a través de copias. El paisaje surge en China en el siglo V d.C. (casi mil años antes que en Europa). La popularización del sentido vertical del soporte permite nuevos avances en la representación del paisaje y los elementos naturales, y la investigación de los efectos espaciales y volumétricos.

En Occidente se hicieron bastantes tentativas de este tipo, con elementos como árboles y ríos, con relativo éxito, no sabemos si influenciadas por algún contacto con las lejanas tierras de Oriente.

Una vez establecidas las anteriores consideraciones seguiremos delimitando el concepto semántico de nuestro estudio, encaminándonos a puntualizar el significado del vocablo paisaje. Para llevar a cabo una aproximación más concreta sobre el concepto, consideramos necesario utilizar solamente una expresión que sea aclaratoria de este término, para así evitar confusiones en su utilización, significado y conceptualización.

El vocablo paisaje se utiliza como comodín en el lenguaje cotidiano (política, geología, biología, urbanismo, Arte) aunque naciera para denominar el género paisajístico en el ámbito de las artes plásticas. El citado término aparece en distintas épocas de la Historia según el conocimiento lingüístico y el lugar de origen del parlante, lo que nos obligó a indagar en las distintas interpretaciones y significados que encontramos en él.

La representación artística del paisaje se inicia en el mundo griego y parte del conocimiento del Arte como mimesis (copia de la realidad). Pero esta realidad paisajística se transforma con el tiempo hasta presentarse cargada con un bagaje adquirido a través de lo vivido y conservado en nuestra memoria, hecho este que enriquece la realidad del paisaje natural. Es decir, si tenemos un mínimo de conocimiento, cuando miramos un pino, no vemos solamente una especie de árbol determinado, sino que además pensamos en la representación de la zona mediterránea con sus características particulares cercana a las playas y la historia que lo envuelve.

El paisaje como obra de arte está lleno de elementos de comunicación haciendo que la realidad trascienda a otros planos de análisis que dotan a esos objetos de una multiplicidad de significados, enriqueciendo su lectura de una forma que va más allá de lo meramente representado, convirtiéndolo en objeto más complejo y rico a poco que se profundice. Y es que el paisaje

viene a ser la esencia del alma de un territorio, donde se funde inseparablemente Naturaleza, Historia y cultura.

La representación del paisaje constituye un género que toma la Naturaleza como referencia. No obstante, como nos plantean los doctores José Luis Molina y Francisco Lara¹⁰, un paisaje entendido de un modo amplio, puede ser cualquier cosa: por ejemplo, un conjunto de nubes blancas sobre un hermoso plano azul real, un simple conjunto de objetos inanimados dispuesto sobre un plano horizontal o el trazado de una línea horizontal, dividiendo en dos partes el espacio diáfano del soporte, cuya línea nos sugiere algo muy básico en el sentido paisajístico, la división entre el cielo y la tierra (aunque esto se debe en gran parte a nuestra experiencia como homínidos que disponemos de una visión binocular/estereoscópica). Esto es, nos encontramos con un paisaje como conjunto de formas y colores no necesariamente delimitado y específico. Podemos afirmar sin temor a equivocarnos, que cualquier representación puede ser un paisaje (ver figs. 16, 17). La obra pictórica de Mark Rothko¹¹ y de Jackson Pollock¹² recoge claramente este concepto. Por el contrario, el profesor y doctor en Historia del Arte, José María Sánchez Sánchez¹³ se pregunta referente a este concepto paisajístico anteriormente expuesto, que cuáles serían entonces los elementos mínimos para considerarlo paisaje y no abstracción. Una

¹⁰ José Luis Molina González y Francisco Lara Barranco. Doctores, profesores titulares e investigadores de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Departamento de Pintura.

¹¹ Mark Rothko (1903-1970). Pintor y grabador nacido en Letonia que vivió la mayor parte de su vida en los Estados Unidos. Asociado con el movimiento contemporáneo del Expresionismo abstracto.

¹² Jackson Pollock (1912-1956). Pintor estadounidense. Incluido dentro de la corriente del Expresionismo abstracto. La Action Paintig es una corriente artística que surge en Estados Unidos en los años 40 del siglo XX cuando un grupo de pintores expresionistas abstractos desean darle a su pintura una impronta gestual, que en el aspecto técnico consiste en salpicar con pintura la superficie de un lienzo, de manera enérgica y espontánea sin esquema previo, de tal manera que la superficie del lienzo se convierta en un "espacio de acción".

¹³ José María Sánchez Sánchez. Doctor, profesor titular e investigador en Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

simple línea no es un paisaje, el límite donde empieza la abstracción es la no aparición de elementos figurativos identificables. Esta dicotomía continúa estando de máxima actualidad y el debate se sigue abonando con seguidores de una y otra tendencia.



Fig. 16. *S/T*. Mark Rothko (1903-1970). Esta imagen creada solo con dos planos de color, podría representar la superficie de la tierra y el cielo, transportando al espectador a un paisaje más naturalista, creándose así el dilema entre la necesidad o no de otros elementos más allá de una simple línea de horizonte para su representación. Rothko explicaba que si había de depositar su confianza en algún sitio "la otorgaría a la psique del observador sensible y libre de las convenciones del entendimiento. No tendría ninguna aprensión respecto al uso que este observador pudiera hacer de estas pinturas al servicio de las necesidades de su propio espíritu; porque, si hay necesidad y espíritu al mismo tiempo, seguro que habrá una auténtica transacción".



Fig. 17. Jackson Pollock (1912-1956). *S/T*. Importante figura en el movimiento del Expresionismo abstracto, fue reconocido por su estilo único de salpicar pintura. Esta imagen podría sugerir la hojarasca y densidad de ramas de plantas salvajes sin ordenamiento de la especie. Rothko y Pollock dos artistas cohetaneos, con estilos muy singulares y excepcionales.

El concepto paisaje abarca un trozo de terreno específico de un todo, ya sea urbano, montañoso, nevado, desértico, galáctico, etcétera, y en el que predominan los elementos inherentes a cada lugar representado. Si tomamos como base de estudio un entorno netamente natural (entiéndase natural como un paisaje de la propia Naturaleza), el paisaje vegetal sin la acción antrópica es un espacio no organizado, con baja densidad de población. El paisaje no sólo tiene una percepción visual sino además provoca al espectador un estado plurisensorial. De esa misma forma, lo define Francisco Díaz Pineda¹⁴, añadiendo además que es “un sistema de relaciones ecológicas”.

La Real Academia Española de la Lengua (RAE) define la palabra paisaje, como “extensión de terreno que se ve desde un sitio, del que se destacan fundamentalmente sus cualidades artísticas y espaciales”¹⁵. Esta acepción, aunque correcta, no sobresale de lo ordinario y común, puesto que además carece de toda importancia y novedad, quedándose solamente en la mirada simple y cotidiana con la que solemos ver el mundo que nos rodea, el mundo de las sensaciones, obviando las formas más profundas y complejas de ver el paisaje, impregnándonos y emocionándonos de su esencia, y el conocimiento del *modus vivendi* de las diferentes generaciones.

En general, el paisaje se entiende como un área mayor o menor de la superficie terrestre, producto de la interrelación de los diferentes elementos que sobresalen visualmente en el espacio, pudiéndose ser contemplado por el observador, representándolo además, como si fuera una acotación de la propia Naturaleza.

¹⁴ Ver cap. II, citas 1, 3.

¹⁵ La Real Academia Española de la Lengua (RAE) se creó en Madrid en 1713, por iniciativa de Juan Manuel Fernández Pacheco (1650-1725), marqués de Villena, quien fue también su primer director. <http://www.rae.es/la-institucion/historia/origenes>

*"El paisaje no es la simple suma de elementos geográficos separados, sino que es el resultado de las combinaciones dinámicas, a veces inestables, de elementos físicos, biológicos y antropológicos, que engarzados dialécticamente, hacen de él un cuerpo único, indisociable, en perpetua evolución".*¹⁶

Bertrand Russell

La expresión paisaje surge en la civilización china durante la hegemonía de la dinastía Han, allá por el siglo II a.C., en la que hallamos los primeros testimonios escritos y representativos sobre la representación del entorno natural. Por su parte, en Europa occidental el vocablo surge a finales del siglo XV gracias a los artistas holandeses, referentes de este género para toda Europa. Enmarcado dentro del paisajismo italiano, el concepto empezó a gozar de popularidad en Venecia en el siglo XVIII, con un tipo de paisaje urbano rico en detalles, libre de personajes y vegetación, llamado *vetusta*. En contradicción, esta invasión dibujística de las *vetustas* surgió paralelamente con el nacimiento del *paesaggio*, concepto que encierra el paisaje en general (entendido como un todo, como algo que encierra un sentido más amplio, donde se recogen tanto elementos de la Naturaleza como aquellos ligados a la acción del hombre). En Francia, la primera referencia al término se encuentra en el *Diccionario francés-latino* de Robert

¹⁶ Bertrand Russell (1872-1970). Matemático y filósofo británico. Premio Nobel de Literatura en 1950.

Estienne¹⁷ que lo define como un *“cuadro que representa un lugar”* y *“la extensión del lugar sometida a la mirada”*.

No se encuentran términos equivalentes a paisaje, ni en griego (en la Grecia clásica, el paisaje carecía de valor puesto que desde un punto de vista filosófico, el ser humano, el cuerpo humano, era lo esencial, el alfa y el omega, el principio y el final de todo), y tampoco se han hallado referencias a este vocablo en las distintas lenguas africanas o en la hindú.

¹⁷ Robert Estienne (1503-1559). Humanista francés.

2.2 CAUSAS DE LOS CAMBIOS MORFOLÓGICOS DEL PAISAJE

El célebre pintor inglés de paisajes John Constable¹⁸ explicó en una ocasión su visión de la pintura. El aclamado artista expuso con total claridad que “la pintura es una ciencia y debería cultivarse como una investigación de las leyes de la Naturaleza”. Si Constable exponía este pensamiento de la pintura, ¿por qué no considerar al dibujo de paisaje una rama más de la filosofía natural, de la que las obras en sí son sólo los experimentos?

Después de establecer una conceptualización, una definición de lo que es el término paisaje desde un punto de vista meramente artístico, pretendemos en esta parte de la investigación, establecer también una catalogación de paisaje desde un punto de vista más científico, basado en los cambios producidos de forma natural o por la acción antrópica, en la superficie terrestre, base de lo que un dibujante conoce como paisaje.

Pero el paisaje es algo más que la apariencia del territorio. Es mucho más que una figuración, es una configuración. El paisaje tiene cuerpo, y por consiguiente, tiene una morfología, siendo esta, la piel de la geografía, la fisonomía de la Tierra. El término paisaje designa al espacio que visualizamos como parte de la superficie terrestre. Superficie que se modifica rápida o lentamente según la acción de las fuerzas naturales interrelacionadas y variables en el tiempo, hecho este que podemos apreciar diariamente o a través del discurrir histórico con el trabajo de la Arqueología, circunstancia a la que hay que sumar, el uso que el hombre le dé al territorio de cada lugar. Es decir, los cambios morfológicos de la Naturaleza o de un trozo de ella son a lo que llamamos “paisaje”. Los procesos dinámicos naturales como la evolución de la vegetación, su devastación, la transformación de los cursos fluviales, la colonización, más

¹⁸ John Constable (1776-1837). Dibujante y pintor inglés de paisajes. *El carro de heno* es su obra más popular. La región de Suffolk fue el tema preferido de sus paisajes, hasta el punto de que el área del Valle de Dedham, en dicha región, se conoce como “el país de Constable”.

los procesos sedimentarios y la transformación del uso del suelo por los seres vivos, alteran notablemente el aspecto de la Naturaleza, y por tanto, también el del paisaje.

Estos cambios se deben entre otras muchas causas, a los sistemas de fuerza en acción, condiciones muy variables según cada punto geográfico y que hacen que el observador pueda ver diferencias bastante notorias. Teniendo en cuenta lo expresado con anterioridad, la dinámica evolutiva se desarrolla según escalas temporales con connotaciones muy diferentes, por lo cual como consecuencia, el paisaje no es un conjunto de elementos estáticos sino que está en permanente evolución. El procedimiento productor de los elementos que componen el paisaje, y por consiguiente, su imagen y a su vez la representación, se divide en subsistemas. Los órganos vivos, los movimientos de estos y las bacterias del suelo, son los causantes de la situación geográfica de los bosques, las llanuras y la reproducción de los arbustos y plantas. Es evidente que estos subsistemas están unidos por el Sol, al agua, y al capital genético de cada especie, conformando lo que podríamos denominar como ecosistema.

Gracias al papel creciente y a la notoriedad social que tienen las organizaciones protectoras del medio ambiente y a la educación recibida, la actividad humana en estos últimos tiempos suelen ser más respetuosa con la Naturaleza, aunque a veces nos encontramos con hechos verdaderamente sangrantes, bastante agresivos para el entorno natural y muy perjudiciales visualmente hablando, debido a los intereses especulativos y sin escrúpulos de la acción del ser humano. Esta absoluta vulneración del paisaje natural por parte del hombre, hace que la propia representación artística del entorno haya quedado alterada de forma notable cambiando, de esta forma, la percepción que el dibujante tiene sobre el ecosistema, centro de su trabajo. El grado de artificialidad o de naturalidad de un paisaje lo puede captar el espectador mirando hasta qué extremo ha intervenido el hombre a lo largo del tiempo.

2.3 DESCRIPCIONES PAISAJÍSTICAS LITERARIAS: CONCEPTO

NARRATIVO DE PAISAJE

“El pintor y dibujante inglés Edward Norgate escribió ‘Miniatura’, un libro publicado hacia 1650, que exponía que solo en la pintura del Renacimiento se comienza a liberar el paisaje de su función subordinada de mero fondo en escenas religiosas o mitológicas. (...) De ser un accesorio, el paisaje se emancipó para convertirse en una forma artística autónoma”.¹⁹

Norbert Wolf

No siempre la representación del paisaje tuvo la consideración e importancia con las que cuenta hoy. Al hablar de una cuestión conceptual, las distintas civilizaciones han utilizado el fondo que nos ofrecía la Naturaleza para distintos menesteres. Así, hemos visto culturas en las que el paisaje jugaba un papel fundamental en sus representaciones estéticas, un rol cargado de intención, y que constituía un concepto definido en sí, mientras que en otros momentos de la Historia, el paisaje fue un simple “decorado” de fondo, a veces sugerido e incluso, eliminado en ciertas ocasiones. Los comienzos de la representación plástica de lo que hoy

¹⁹ Norbert Wolf. *Pintura paisajista*. Colonia, Taschen, 2008.

llamamos paisaje (la interrelación de elementos en una parcela acotada de terreno, y en este caso con predominio de formas vegetales que sirven de motivación para la realización de obras artísticas) fueron en principio, elementos colocados individualmente, como se puede apreciar en los frescos de Pompeya (ver fig.18) y en las pinturas egipcias (ver fig.19). No podemos denominar “paisaje” a estas representaciones de elementos vegetales individuales, aunque esta recreación plástica de los citados elementos fueron el germen indiscutible de lo que actualmente llamamos paisaje.

Estas primeras incursiones de elementos vegetales en el dibujo deben ser reconocidas como aquellas que dan paso al nacimiento del paisaje de símbolos y a los magníficos fondos para la puesta en escena de la figura humana en acción y del retrato (ver figs. 20, 21).



Fig. 18. Villa Boscorecase, Pompeya. Segundo estilo (siglo I a.C.). Este tipo de paisaje imaginario muestra un deseo de abrir la mentalidad una incipiente evolución de la perspectiva con el propósito de ofrecer una sensación de profundidad. Estos frescos se pueden encontrar en la Casa del Fauno y la Casa de Salustio de la ciudad arrasada por el Vesubio. En Roma podemos hallar manifestaciones similares en el Palacio Flavio situado en el Palatino.



Fig. 19. Aves sobrevolando diversas plantas acuáticas (h. 1350 a.C.). Imperio nuevo. Dinastía siglo XVIII. Pictografía egipcia. Pintura sobre estuco. Palacio Real. Tell el-Amarna. Museo Egipcio de El Cairo.



Fig. 20. Joachim Patinir (1480-1524). *El paso de la laguna Estigia o Caronte cruzando la laguna Estigia* (h. 1520-1524). Museo del Prado, Madrid. Esta imagen representa el tema clásico relatado por Virgilio en su *Eneida* (libro 6, verso 369) y por Dante en el *Inferno* de la *Divina Comedia* (libro 3, verso 78). Esta obra destaca por su originalidad y su composición, distinta a la habitual, formada por planos paralelos escalonados. Favorecido por el formato apaisado, en esta imagen el paisaje adquiere vital importancia para narrar el contenido mitológico. La singular visión perspectivista de Patinir es un elemento característico de su obra. (datos extractado de Silva, P. en: *Patinir*, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 150-163).

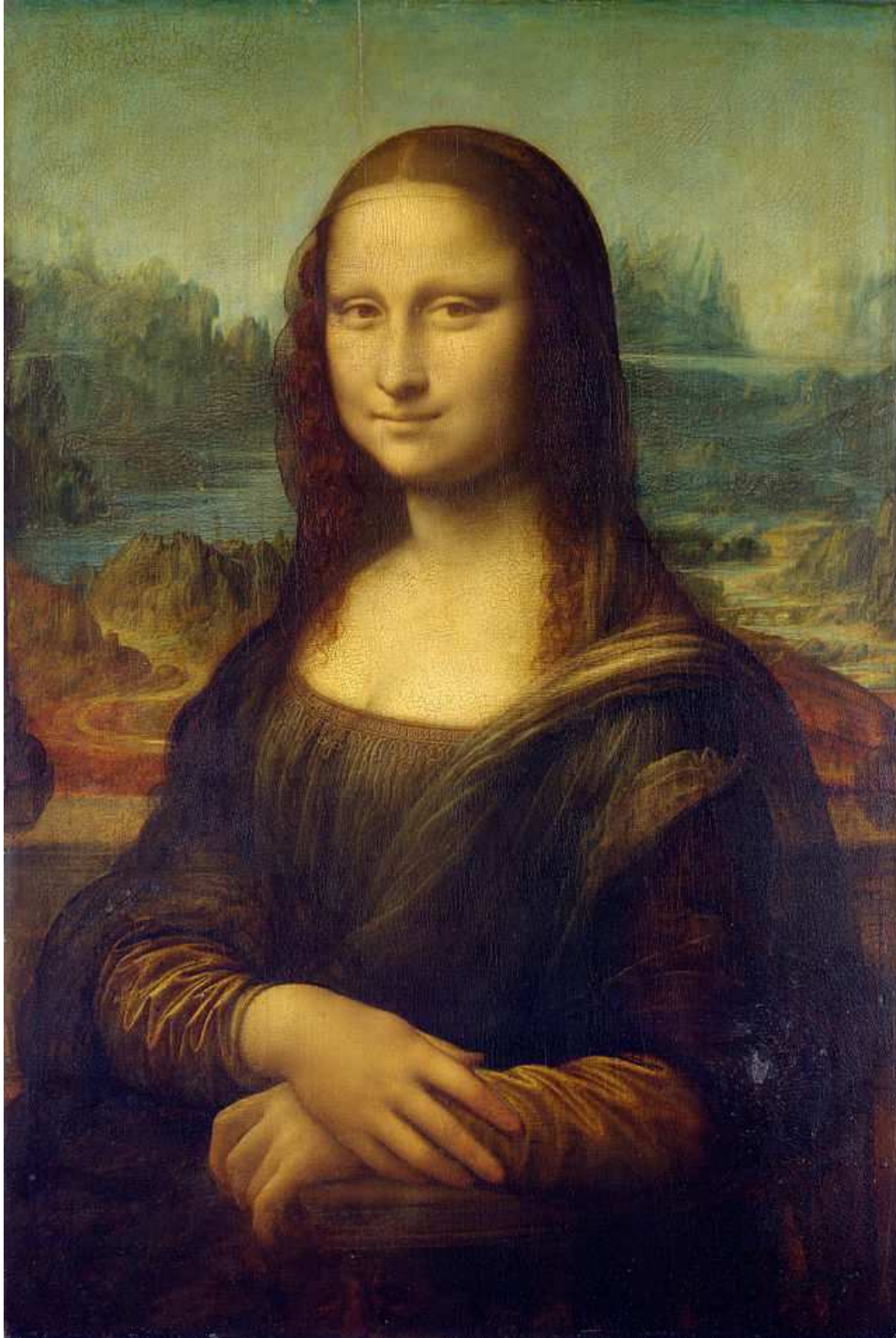


Fig. 21. Leonardo da Vinci (1452-1519). Humanista renacentista. *La Gioconda* (1503-1506). Museo del Louvre, París. El paisaje de fondo de esta imagen, universalmente reconocida, está tal vez inspirado en las vistas que Leonardo pudo divisar de los Alpes durante su viaje a Milán, aunque una última investigación reveló que el fondo es de la ciudad italiana de Bobbio. Anteriormente, se pensaba que el paisaje, que posee una atmósfera húmeda y que parece rodear a la modelo, estaba en la cuenca del río Arno o en una porción del Lago Como. Se ha intentado muchas veces aunar las dos mitades del paisaje que aparece tras la modelo, pero la discordancia entre ambos lados es tan grande que no permite diseñar una imagen continuada (entrando en conflicto con la física, puesto que el agua no puede permanecer quieta si existe desnivel en el terreno).

“La idea de paisaje, como tal, no pudo ser realizada sino cuando la visión humana, el punto de vista propiamente dicho, el óptico, se unió con el concepto de vasto conjunto pintoresco y atractivo, aun así, casi no existe un paisaje en verdad primitivo sino, como fondo de la acción humana”.²⁰

B. Puig y Perucho

“Si en alguna obra literaria antigua encontramos algo que nos hace pensar en posteriores descripciones de paisaje, no pasa de ser algo así como ese fondo necesario sobre el cual las figuras destacan en el ambiente que le es propio y que en cierto modo, las explica”.²¹

B. Puig y Perucho

²⁰ B. Puig y Perucho. *La pintura de paisaje*. Sucesor de E. Meseguer. Barcelona, 1948.

²¹ Ídem.

“La tierra es la superficie de la Tierra o una parte de la superficie de la Tierra; sin embargo, el paisaje es la fisionomía de la tierra, la tierra en cuanto al efecto que causa sobre nosotros”.²²

Max J. Friedlander

“La creación se encuentra en nuestro espíritu y luego en nuestras manos”.²³

Leonardo da Vinci

Al hablar de representación paisajista, siempre lo relacionamos con el dibujo o la pintura. Sin embargo, otras manifestaciones artísticas han echado mano del paisaje para narrar. Por ejemplo, muchas obras literarias utilizan el paisaje, no sólo como fondo de la trama, sino como protagonista indiscutible de las mismas. En la novela pastoril, podemos ver descripciones literarias concisas sobre el entorno natural, utilizado no solo como decorado

²² Max Friedlander (1867-1958). Historiador del arte y experto artístico, director de museos en Berlín entre 1929 y 1933. Citado por Norbert Wolf. *Pintura paisajista*. Editorial Taschen, pág. 160. 2008.

²³ Leonardo da Vinci. Citado en *La pintura de paisaje*. B. Puig y Perucho, Sucesor de E. Meseguer, Barcelona, 1948.

o el ambiente necesario para el desarrollo de la acción humana y animal, sino como protagonista de la obra.

*“Tocaba ya a su fin la primavera y empezaba el estío. Todo era vigor en la tierra. Los árboles tenían frutos; los sembrados, espigas. Grato el cantar de las cigarras, deleitoso el balar de los corderos, (...). Parecía que los ríos cantaban al correr mansamente (...).”*²⁴

Longo de Lesbos

*“Llego el invierno... De repente cayó mucha nieve: cubrió los caminos y encerró a los rústicos en sus chozas. Con ímpetu se despeñaban los torrentes, se helaba el agua, parecían muertos los árboles y no se veía el suelo sino el borde de los arroyos y manantiales.”*²⁵

Longo de Lesbos

²⁴ Longo de Lesbos (h. siglo III a.C). Novelista griego, poco se sabe de su vida. Autor de *Dafnis y Cloe*, novela pastoril.

²⁵ Ídem.

Aunque sea sólo mencionarlas, y para que el lector tenga referencias de obras literarias donde el protagonismo es el paisaje de distintas épocas, citamos algunos títulos y autores destacados. Entre ellos tenemos que resaltar con especial énfasis, la poesía paisajista de Antonio Machado, una poesía de salutación al paisaje más pobre y austero de Castilla (*Campos de Castilla*)²⁶. Además de *Obermann* (1804) de Senancour²⁷, en el que Unamuno²⁸ veía la más acabada expresión del sentimiento moderno de la montaña, y así sucede también en muchas de las obras de la Generación del 98, entre las que se cuentan las que el propio Unamuno dedicó a recoger sus experiencias paisajísticas: *Paisajes* (1902), *De mi país* (1903), *Por tierras de Portugal y de España* (1911) y *Paisajes del alma* (1944). Otros ejemplos de narrativa del paisaje los encontramos en Virgilio (*Bucólica*)²⁹, Miguel de Cervantes (*La Galatea*)³⁰, San Juan de la Cruz (*Cántico espiritual*)³¹, Gonzalo de Berceo (*Los milagros de Nuestra Señora*)³², José Martínez Ruiz, Azorín (*Castilla*)³³, Pío Baroja (*Camino de perfección*)³⁴, Miguel Delibes (*Diario de un cazador*, *El camino*, *La sombra del ciprés es alargada*)³⁵ o Longo (*Dafnis y Cloe*)³⁶.

²⁶ Antonio Machado Ruiz (1875-1939). Poeta español, miembro tardío de la Generación del 98. Su obra inicial suele inscribirse en el movimiento literario denominado Modernismo.

²⁷ Étienne Pivert de Senancour (1770-1846). Escritor prerromántico francés.

²⁸ Miguel de Unamuno (1864-1936). Escritor y filósofo español perteneciente a la Generación del 98. En su obra cultivó gran variedad de géneros literarios como novela, ensayo, teatro y poesía.

²⁹ Publio Virgilio Marón (70 a.C.-19 a.C.) Poeta latino.

³⁰ Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616). Novelista, poeta y dramaturgo español.

³¹ San Juan de la Cruz (1542-1591). Religioso y poeta místico del Renacimiento español.

³² Gonzalo de Berceo (1197-1264). Escritor español.

³³ José Martínez Ruiz (1873-1967). Escritor español, más conocido por su seudónimo Azorín.

³⁴ Pío Baroja (1872-1956). Escritor español de la Generación del 98.

³⁵ Miguel Delibes (1920-2010). Novelista español y miembro de la Real Academia Española.

³⁶ Ver cap. II, cita 24.

2.4 LA PERCEPCIÓN DEL PAISAJE

El paisaje en el Arte casi siempre representa escenas propias de la Naturaleza como montañas, valles, vegetación, ríos o cielos, además de que en ciertas ocasiones introduzcan determinadas condiciones atmosféricas. El auténtico maestro en la conjugación de ambos elementos fue el pintor inglés William Turner³⁷. Tradicionalmente, el paisaje representa la superficie de la Tierra, aunque puede haber otros tipos de paisajes como los inspirados en los sueños (ver fig. 22), o aquellos en los que la acción antrópica no ha hecho mella (esos en los que no habita una comunidad de personas por los extremo de sus temperaturas, caso de los desiertos). Hoy en día, estos paisajes extremos aunque existen, tratan de ser modificados en cierto sentido por el hombre en pro de su bienestar e interés.

³⁷ La popular confusión entre genialidad y locura es más patente que nunca en la biografía de Joseph Mallord William Turner (1775-1851). Pintor académico en sus principios, Turner fue lenta pero imparablemente evolucionando hacia un estilo libre, atmosférico, en ocasiones esbozando incluso la abstracción, que fue incomprendido y rechazado por unos críticos que llevaban décadas admirándolo.



Fig. 22. Salvador Dalí i Domènech (1904-1989). *S/T* (1948). Fundacion Gala-Salvador Dalí. Figueras. España. Dibujante y pintor, cuya obra rezuma teatralidad, por su peculiaridad a la hora de representar el paisaje. Los paisajes de esta surrealista pintura son emocionales, imaginarios y oníricos.

El concepto de paisaje ha estado en constante evolución a lo largo de la Historia, lo que demuestra que el concepto en sí sigue estando vivo y desarrollándose constantemente desde el punto de vista morfológico. En nuestros días, el paisaje está pleno de valores estéticos, lo que nos demuestra que está supeditado a la subjetividad. La valoración de un paisaje se basa en varios puntos de percepción básicos como por ejemplo la calidad visual del entorno próximo -entrando en los pequeños detalles-, y la calidad del fondo escénico del paisaje como la orografía del terreno, su vegetación, la existencia o no de agua y otras singularidades geológicas. La calidad que aportan estos ítems pueden verse mermadas con la presencia

de elementos negativos como ríos de aguas sucias, urbanizaciones, zonas quemadas, tendidos eléctricos, entre otros, haciendo perder un alto nivel de calidad paisajística, de las que los artistas suele obviar en sus representaciones. El absoluto descontrol que las sociedades actuales han ejercido sobre el medio natural, en busca de un progreso que no ha tenido una organización, ha llevado a que vastas extensiones de terreno natural (por ejemplo, bosques o litorales), hayan sido devastadas y por consiguiente, dejen de tener valor como paisaje natural para la representación del mismo. Pero claro, todo depende de la subjetividad del artista, puesto que ese paisaje desprovista de la belleza de los elementos naturales, puede encerrar un concepto distinto de paisaje.

Y hablando de subjetividad, ésta puede ser muy válida para la evaluación de la calidad de un paisaje, siendo útil para posibles comparaciones estéticas, pero sin llegar a conclusiones cerradas. Respecto a la subjetividad y al modo de percibir el paisaje natural durante el discurrir de la Historia, el profesor Antonio Bautista es tajante cuando explica la tardanza en la representación de la forma autónoma del paisaje en el Arte, creyendo que “además del temor a la Naturaleza salvaje e incontrolada, el hombre siempre ha intentado explicar el todo ya sea desde el mito, el sentimiento religioso, la ciencia o el Arte. Explicar la Naturaleza única y exclusivamente desde el miedo o el temor no puede ser la razón completa de que no exista el concepto de paisaje hasta el Renacimiento. Una explicación plausible es que haya existido siempre y que desde la Prehistoria hasta la Edad Moderna, el ser humano no lo haya tomado en consideración, mientras que nosotros con nuestra mentalidad actual, no hayamos percibido el que ellos observaban el paisaje pero no lo representaban de la misma forma. Así, antes del Renacimiento, la Naturaleza y el paisaje aparecen resumidas en un pájaro, un sol... en definitiva en un símbolo. Y es así desde el Paleolítico, porque es la forma más simple y sencilla de explicarlo, lejos de los planteamientos actuales más complejos”. El doctor Bautista concluye que “el concepto de paisaje autónomo que representa múltiples elementos requiere del conocimiento del espacio perspectivo, la composición, la

atmósfera, etcétera, para lograr la unidad que expresa el todo. Sin embargo, antes eran uno o unos pocos elementos lo que expresaba simbólicamente ese todo”³⁸.

En este trabajo de investigación, vamos a proceder a establecer una clasificación detallada de los paisajes según los elementos predominantes en cada caso.

Empezamos por los paisajes marinos, que son los que están inspirados en composiciones que muestran océanos, mares o litorales; los fluviales se centran en corrientes de agua como pueden ser ríos, arroyos o riachuelos; los estelares o paisajes nublados son representaciones de nubes, formaciones del clima y condiciones atmosféricas. Por su parte, los paisajes lunares nos enseñan visiones de la Luna captadas desde nuestro planeta. Y de lo más general a algo más consustancial a nosotros, algo más concreto, algo que vemos a diario como son los paisajes urbanos que muestran ciudades como elemento principal. Seguidamente, nos encontramos con los paisajes duros, -en ellos se representan zonas como calles pavimentadas y grandes complejos de negocios o industrias-. Y del suelo, al cielo. El paisaje aéreo nos muestra la superficie terrestre vista desde bastante altura. Finalmente, el paisaje onírico no nos enseña composiciones parecidas a los paisajes tradicionales sino que buscan expresar la visión psicoanalítica de la mente, generalmente a través del Surrealismo o la Abstracción³⁹ (ver fig. 22), corrientes artísticas que tienen como fin alterar la visión natural de la realidad.

³⁸ Ver cap. I, cita 3.

³⁹ El Surrealismo siempre intentó ser una revolución, que apelando al poder de lo inconsciente, se valió de la irracionalidad, de la vida onírica e incluso de la locura para entrever qué pueden deparar los territorios inexplorados del espíritu humano. Las ideas freudianas sobre lo inconsciente como depositario del conocimiento más profundo del ser humano, como la posibilidad de acceder a él a través de técnicas como la asociación libre o la interpretación de los sueños, constituirán la base teórica del movimiento surrealista.

Además de los tipos de paisajes ya mencionados, podemos contabilizar otros tres prototipos diferentes:

- Paisaje con preminencia de un solo elemento dentro de la representación territorial (v.g. una encina solitaria en una dehesa).
- Paisaje donde prevalece un solo elemento sobre un grupo de otro tipo (v.g. una encina entre vegetación baja).
- Paisaje con una composición de varios grupos jerárquicos (v.g. donde tenemos varios elementos escalonados como puede ser el que encontramos en los conocidos Pinares de Sancti Petri en Chiclana de la Frontera. Ahí hallamos desde zona de marismas hasta grandes arboledas pasando por vegetación baja y matorral e incluso zona de litoral).

El paisaje, visto desde su representación exclusivamente dibujística, resulta un género especialmente interesante, además de una fuente inagotable de inspiración, con un lenguaje propio, un trabajo lleno de matices tonales de grises y otras veces de explosiones de colores, sumados a un juego de líneas mezcladas entre las grandes masas de tintas planas (que son lugares de bonanza donde descansa la mirada del espectador, después de recorrer la totalidad de la obra), todo ello recubierto de una notable armonía. Referente al color, el doctor José Luis Molina comenta que “la Naturaleza es color y la visualizamos como manchas cromáticas. La línea no existe en la Naturaleza, por lo tanto, es prescindible. Aunque no necesariamente, el paisaje tiene que llevar el color como elemento imprescindible, pues dependerá de los objetivos conceptuales y expresivos marcados por el artista. Es decir, en cualquier caso, plásticamente es posible representar un paisaje en blanco y negro... Aunque está menos valorado”⁴⁰.

⁴⁰ Ver cap. II, cita 10.

Por su parte, en contraposición, el doctor Francisco Lara nos advierte que “no es necesario el color para la representación del paisaje”⁴¹. Afirmándose en esto último, el doctor Daniel Bilbao indaga en este último concepto, exponiéndonos la capacidad estructural y sintética del dibujo, hasta el punto de poder representar un paisaje con una simple línea horizontal, sin otro componente añadido⁴², como ya vimos que hizo Mark Rothko, aplicando grandes zonas o campos de color únicamente separados por una línea que surge por la contraposición de esos citados campos de color. Daniel Bilbao también expone que “además de los cambios de la luz solar, llenos de sugerencias mágicas, representativas de las distintas horas del día, estaciones y situaciones atmosféricas, evidencia que el paisaje es un elemento vivo y estimulador de emociones estéticas variadas, a la que hay que añadirle el estímulo de la función que los demás sentidos provocan en nosotros”. Como ya hemos venido diciendo, el paisaje no es solamente lo que se entiende de forma unánime como una “vista” o un “territorio”, si no que hay que integrar a esa información objetiva, la percepción subjetiva y el concepto personal de “paisaje”. Esta idea de concebir el paisaje de forma más abierta, la podemos ver claramente en la obra de los cubistas, como Juan Gris (ver fig. 23) y Georges Braque (ver fig. 24).

El paisaje admite una mayor manipulación de los elementos que lo compone, sin que su esencia se vea mermada. Es decir, para que nuestra obra plástica esté completa, tenemos que impregnarla de las sensaciones y emociones que percibimos por los demás sentidos. Cualquier estímulo sensorial del artista sirve para desplegar una acumulación de ideas que pueden serles útiles en su trabajo final.

Como realidad natural, el paisaje es una extensión de terreno seleccionado de un todo, visto desde un sitio determinado, donde hay elementos

⁴¹ Ver cap. II, cita 10

⁴² Daniel Bilbao Peña. Doctor y profesor titular de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Departamento de Dibujo.

orgánicos (materia viva) e inorgánicos y antrópicos (elementos intervenidos en mayor o menor medida por la acción humana.

“Lo que se ve depende de cómo preste el observador su atención, es decir de las anticipaciones que desarrolle y de las exploraciones perceptivas que realice”.⁴³

Ulric Neisser

“Ver es analizar el resultado de una acción”.⁴⁴

Rudolph Arnheim

La Naturaleza y por lo tanto la parte proporcional que configura el paisaje, fue diferenciado en dos planos: el plano inminente (la epidermis de la primera percepción sensorial; lo primero que le llega al artista) y el plano

⁴³ Ulric Gustav Neisser (1928-2012). Psicólogo alemán, emigrado a Estados Unidos. Figura importante en el desarrollo de la ciencia cognitiva.

⁴⁴ Rudolph Arnheim (1904-2007). Psicólogo y filósofo alemán influido por la Psicología de la Gestalt.

trascendental (su belleza absoluta y sensible, indudablemente un concepto más elevado). El primero en plantearse la belleza absoluta, quizás heredada de los griegos Platón y Plotino, fue Pseudo Dionisio⁴⁵, que sincretizó este concepto al hallarlo en las Sagradas Escrituras, repercutiendo esta idea de la belleza del paisaje en la noción posterior que tuvieron paisajistas de otras épocas. Aparte del aspecto subjetivo de la belleza, no hay que perder de vista la objetividad, ya que los factores meramente objetivos hacen bella una cosa, en este caso el paisaje. En el siglo XIII, Santo Tomás de Aquino⁴⁶ no se mostrará muy innovador en el desarrollo del concepto de belleza, pues su ideario en torno al mismo solo se dedica a apuntar ciertas notas a elementos como la proporción, la claridad y la perfección dominante en el periodo en la Antigüedad clásica, adelantándose un par de centurias a lo que estaría de “moda” durante el Cinquecento.

*“La belleza requiere tres condiciones: la integridad o perfección, porque lo inacabado es por ello feo; segundo, proporción adecuada o armonía; por último, claridad, porque llamamos bello a lo que tiene un color nítido”.*⁴⁷

Rudolph Arnheim

⁴⁵ Pseudo Dionisio (entre los siglos V y VI d. C.). Teólogo y místico bizantino, autor de *Los nombres de Dios, Jerarquía celeste, Jerarquía eclesiástica o Teología mística*.

⁴⁶ Tomás de Aquino (1224/1225-1274). Teólogo y filósofo católico perteneciente a la Orden de Predicadores (dominicos). Principal representante de la enseñanza escolástica, una de las mayores figuras de la teología sistemática y a su vez, una de las mayores autoridades en metafísica, hasta el punto de que después de muerto, sea el referente de varias escuelas del pensamiento (tomista y neotomista).

⁴⁷ Ver cap. II, cita 44.



Fig. 23. Juan Gris (1887-1927). *Paisaje y casas de Céret* (1913). Colección particular. Representante del movimiento cubista sintético, el paisaje para Gris supuso cambios conceptuales en la resolución lumínica y perspectivista. Para ello volvió a trabajar en la superposición de planos diferenciados y de armoniosa suavidad.



Fig. 24. Georges Braque (1882-1963). *El viaducto de L'Estaque* (1908). Musée National d' Art Moderne, París (Francia). Fue uno de los creadores del Cubismo. Este paisaje encuentra referencias en el mundo natural, aunque alteradas, existiendo un tipo de conexión cercana, íntima, entre la Naturaleza y el objeto representado. Braque tendía a presentar la realidad como una entidad crecientemente ambigua, excluyendo la perspectiva escenográfica, y las líneas, no sometidas a las leyes de creación de un espacio tridimensional, se convierten sobre todo en vector estructural del cuadro, entendido prácticamente como composición en superficie.

El paisaje, de principio aporta una lectura fácil de comprender y contemplar la obra en su condición plástica, una posición absolutamente cómoda para el espectador, generando un placer inmediato sin complicaciones a simple vista. El paisaje sin la representación del ser humano no tiene por qué contener un mensaje concreto como ha sucedido en determinados momentos históricos. El paisaje es belleza pura *per se*. Está muy lejano de la complejidad aplastante de las composiciones históricas y mitológicas, temáticas enrevesadas que pueblan sobremanera los museos de todo el mundo. Museos que solo exponen un número muy reducido de obras paisajísticas autónomas,... y ningún dibujo como obra independiente desligada de la pintura. Ciertamente es que podemos encontrar algunos museos monográficos de paisaje pero es tan reducido el número de éstos que apenas son reconocidos.

Volvemos a retomar un concepto conocido. La valoración del paisaje depende de los componentes perceptivos del sujeto. No obstante, al ser la materialidad paisajística aprehendida a través de la percepción, hay una coexistencia entre lo exterior, es decir, de lo objetivo captado de la epidermis (basándonos en la realidad) sumado a la mirada particular que nosotros dirigimos sobre este contexto. En cierto modo, podríamos decir que el paisaje es creación de la mirada a partir de los datos de la visión, junto con la suma de sensaciones que nos aportan los demás sentidos. Paul Cézanne⁴⁸ dijo en referencia a esta idea que “el paisaje está compuesto por lo material y la subjetividad”. Dos fuentes distintas e independientes pero que unidas entre sí, configuran la representación del paisaje.

⁴⁸ Paul Cézanne (1839-1906). Pintor francés postimpresionista, considerado el padre de la pintura moderna.

“El paisaje se refleja, se humaniza, se piensa en mí. Yo lo objetivo y lo plasmo en mi lienzo (...) quizás solo digo tonterías, pero me parece que yo seré la conciencia subjetiva de este paisaje y mi lienzo, la conciencia objetivada”.⁴⁹

Paul Cézanne

Sin tener que entrar en la psicología personal de cada uno de los individuos receptores, sino en términos generales y continuando con este llamativo pensamiento del artista francés, muchas representaciones de paisaje han puesto en evidencia el "conocimiento social" del mismo, con la construcción de nuestra mirada y los demás valores atribuidos a los paisajes. Esto es, a través de la obra se delata la personalidad del artista y el contexto socio-cultural en que se ejecuta la obra. Ralph Waldo Emerson nos dice refiriéndose a la percepción del paisaje: “Hay un terreno en el horizonte que no es de nadie sino de aquel cuya mirada puede integrar todas las partes”⁵⁰.

En el siglo XV en Europa, el género paisajístico comenzó a modelar nuestra mirada, permitiendo que viésemos el paisaje con el sentido con el que actualmente lo entendemos nosotros, es decir, en un conjunto de elementos estructurados estéticamente y no solamente como una yuxtaposición de elementos dispersos.

⁴⁹ Ver cap. II, cita 48.

⁵⁰ Ralph Waldo Emerson (1803-1882). Escritor, filósofo y poeta estadounidense. Líder del movimiento del trascendentalismo a principios del siglo XIX. Autor de *El espíritu de la Naturaleza*. (1836).

Continuando con una catalogación conceptual del paisaje, se pueden observar diferentes géneros ofrecidos a la percepción directa o virtual de un determinado sector de público, como pueden ser los turistas, para los cuales el paisaje es un bello espectáculo con sus características peculiares, algo que el artista (cada uno con su estilo particular), sabe recoger a la perfección.

Esta tipología se divide en:

- El paisaje panorámico, caracterizado por presentarse a los admiradores de la contemplación con una fastuosa y amplia visión, más que por un contenido determinado. Esto es, lo contemplativo por encima de cualquier tipo de mensaje definido, sin que el concepto gozoso de la contemplación contenga matiz peyorativo y sí un componente necesario para el espíritu humano.

- El paisaje sitio, es el que está debidamente inventariado por las guías de viaje y es visitado como una atracción fijada (v.g. la playa de La Barrosa o las cumbres nevadas en Grazalema, en la Sierra de Cádiz).

- El paisaje motivo, corresponde a una realidad más genérica: paisajes costeros, salineros, serranos, urbanos, montañosos, etcétera... Muchos de ellos se vuelven estereotipos.

- El paisaje peregrino, enlaza con la historia de un personaje célebre, de un héroe imaginario e incluso referencia lugares físicos impregnados de atavismo, un lugar de conocidas connotaciones personales para el artista. En este tipo de paisaje se unen la reminiscencia, la empatía y la reconstrucción personal (la montaña de Santa Victoria de Cézanne es un ejemplo claro (ver figs. 25, 26). La naturaleza de este tipo de paisaje también puede ser de índole arqueológica e incluso religiosa (v.g. el cerro de la ermita de Santa Ana en Chiclana es un ejemplo claro de paisaje con connotaciones religiosas populares).

-El paisaje desafío es conquistado más que mirado. Tomar como referencia lugares no aprehendidos, no visitados para forjar una representación deseada. Por ejemplo, lanzarse a representar un paisaje de un lugar en el que no se ha estado previamente.

Estos tipos de paisajes han sido abruptamente apartados por la industrialización de las imágenes a finales del siglo XIX, y por la revolución vivida en los medios de comunicación actuales. Todos estos paisajes-espectáculos son discontinuos y puntuales y destacan dentro de un itinerario.



Fig. 25. Paul Cézanne (1839-1906) *La montaña Sainte-Victoire vista desde Bellevue* (1885). Barnes Foundation, Pennsylvania, Estados Unidos. Este paisaje muestra claramente el proyecto de Cézanne de dar orden y claridad a escenas naturales, sin abandonar el realismo óptico del Impresionismo. Tanto la luz como los colores de esta obra dan la sensación de una plantilla que no está impuesta a la Naturaleza, sino que está allí de forma natural. El color en este paisaje es tremendamente intenso, utilizando malvas, azules, verdes, amarillos y naranjas, convirtiéndose el color en el auténtico protagonista. La geometrización de ciertas formas se empieza a observar de manera nítida en esta versión de la montaña Sainte-Victoire.



Fig. 26. En esta nueva representación de la montaña de Sainte-Victoire, Cézanne opta por una nueva morfología plástica a la hora de la representación si la comparamos con la figura 25. En este paisaje son muy características y fácilmente reconocibles sus pinceladas, a menudo repetitivas, sensibles y exploratorias. Estas pequeñas pinceladas y planos de color se conjugaban para formar campos complejos, expresando al mismo tiempo las sensaciones del ojo que observa y una abstracción de la Naturaleza observada. Mientras en la anterior obra, el artista galó opta por una mirada cerrada de la forma, aquí escoge una pincelada suelta, más abierta a la interpretación y más cercana a la abstracción.

2.5 EL PAISAJE COMO FENOMENO ESTÉTICO: CONCEPTOS

“Si el Arte fuera sólo o principalmente, la expresión de una visión personal, no podría haber Historia del Arte”. Este rotundo titular no es nuestro, pero lo tomamos como si lo fuera. La frase en cuestión la pronunció Ernst Hans Gombrich⁵¹, el gran teórico de la Historia del Arte en el siglo XX. En su obra *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, este investigador avanza las claves de la importancia de la percepción sensorial a la hora de comprender un paisaje y lo hace buscando en los orígenes del hombre y en el modo en que cada civilización representaba el entorno natural que le acompañaba. Gombrich se preguntaba el por qué diferentes épocas y diferentes culturas han representado el mundo visible de modos tan distintos. Abundando más en el tema, lanzaba una cuestión al aire al inquirir si las representaciones paisajísticas que aceptamos actualmente como fieles a la realidad les parecerán a futuras generaciones tan poco convincentes como nos parecen a nosotros las pinturas egipcias. ¿Es acaso enteramente subjetivo todo lo que afecta al Arte o existen criterios objetivos en tales materias? Si los hay, si los métodos usados hoy en las clases de modelo producen imitaciones de la Naturaleza más fieles que las convenciones adoptadas por los egipcios (por poner un ejemplo), ¿por qué esta civilización no los continuó? En román paladino, las figuras esquemáticas e hieráticas que nos han legado los egipcios, no implica el que el artista de ese pueblo o no supiera representar la realidad que veía a diario de forma naturalista. Simplemente, su conceptualización del paisaje no le llevaba a el detallismo que es propio del realismo. Gombrich pensaba que “los artistas saben que aprenden mirando intensamente a la Naturaleza, pero es obvio que el mirar no ha bastado nunca para enseñarle a un artista su oficio”, lo que indica que la enseñanza académica es un puntal fundamental para una acertada adquisición de conocimientos plásticos

⁵¹ Ernst H. Gombrich (1909-2001). Historiador de arte británico de origen austríaco, autor de algunas de las mejores obras de su campo de investigación. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Editorial Debate, 2003.

aplicables a la obra. La cuestión de todo lo que viene involucrado en el “mirar a la Naturaleza” -lo que hoy llamamos la psicología de la percepción- pasó a formar parte de la discusión del estilo, como problema práctico, en la enseñanza del Arte. “El profesor académico volcado hacia la exactitud de la representación descubrió, como todavía descubre ahora, que las dificultades de sus pupilos no se debían sólo a una incapacidad de copiar la Naturaleza, sino a una incapacidad de verla”, añade Ernst Gombrich.

“Si el artista apela a sus descubrimientos lo hace por cuenta y riesgo propios. La distinción entre lo que realmente vemos y lo que inferimos mediante la inteligencia es tan vieja como la meditación sobre la percepción”.⁵²

Ernst H. Gombrich

Esa dicotomía de la que habla Gombrich se pierde en la noche de los tiempos. Ya en la cultura clásica vemos discusiones acerca de la pertinencia de los sentidos a la hora de conceptualizar la realidad. Plinio⁵³ dejó concisamente resumida la posición de la Antigüedad clásica al escribir que “la mente es el verdadero instrumento de la visión y la observación, y los ojos sirven como una especie de vasija que recibe y transmite la porción visible de la conciencia”.

⁵² Ver cap. II, cita 51.

⁵³ Plinio el Viejo (23-79). Escritor, científico, naturalista y militar romano. Autor de *Historia Natural*.

El más grande estudioso árabe del tema, Alhazen⁵⁴ enseñó al Occidente medieval la distinción entre los sentidos, el conocimiento y la inferencia, todo lo cual entra en juego en la percepción. “No comprendemos nada visible mediante tan sólo el sentido de la vista”, dice, “excepto la luz y los colores”, aunque claro está, este pensamiento entra en contradicción con el de otros investigadores.

El problema suscitado por esta tradición cobró renovada urgencia cuando John Locke⁵⁵ vino a negar la existencia de ideas innatas y sostuvo que todo el conocimiento nos llega a través de los sentidos. Si en efecto el ojo sólo reacciona a la luz y el color, ¿de dónde nos viene el conocimiento de la tercera dimensión? Berkeley⁵⁶ fue quien en su *Ensayo hacia una nueva teoría de la visión* (1709), exploró de nuevo el terreno y llegó a la conclusión de que todo nuestro conocimiento del espacio y de los cuerpos sólidos tenemos que haberlo adquirido a través de los sentidos del tacto y del movimiento.

El análisis en “datos sensorios”, iniciado por los empiristas británicos, siguió dominando la investigación psicológica en el siglo XIX, cuando gigantes como Helmholtz⁵⁷ desarrollaron la ciencia de la óptica psicológica. Pero ni Berkeley ni Helmholtz cayeron en el error de confundir el “ver” con la sensación visual. Por el contrario, Gombrich explica que la distinción entre lo que llegó a designarse por “sensación” -registrar estímulos- y el acto mental de percepción, era un debate común de la Psicología del siglo XIX.

⁵⁴ Alhazen (965-1040). Matemático, físico y astrónomo musulmán, considerado el padre del método científico. Realizó importantes contribuciones a los principios de la óptica.

⁵⁵ John Locke (1632-1704). Pensador inglés considerado el padre del empirismo y del liberalismo moderno.

⁵⁶ George Berkeley (1685-1753). Filósofo irlandés cuyo principal logro fue el desarrollo de la filosofía conocida como idealismo subjetivo. Su doctrina también se conoce como inmaterialismo, dado que negaba la realidad de abstracciones como la materia extensa.

⁵⁷ Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821-1894). Médico y físico alemán.

*“La pintura es una ciencia y debería cultivarse como una investigación de las leyes de la Naturaleza. ¿Por qué no puede considerarse a la pintura de paisaje como una rama de la filosofía natural, de la que los cuadros son sólo los experimentos?”*⁵⁸

John Constable

¿Ha sido el paisaje un género menor a lo largo de la Historia porque en teoría no conlleva un concepto intrínseco *per se*? Obviamente no. Hemos comentado en líneas anteriores que en el dibujo de paisaje se conjugan dos aspectos fundamentales que han sido temática recurrente de la filosofía del Arte a lo largo de la Historia. A saber: la percepción y la conceptualización; la aprehensión sensorial del paisaje y la configuración mental del mismo. La suma de ambos elementos ayudan al paisajista a elaborar su obra, que ya sí, quedaría plena. El género paisajístico debe ser tomado en valor desde el momento en que el artista recrea una escena a partir de la propia experiencia sensorial unido a conceptos ideológicos extraídos de la misma, esto es, nunca se pierde la realidad objetiva aunque la subjetividad esté siempre presente.

La representación plástica del paisaje puede incorporar imágenes escénicas o simplemente, la representación del entorno visible. A veces los sentimientos y emociones desconocidos del acontecimiento que aporta la Naturaleza y que son captados por el paisajista, son sumados a dicha representación. No debemos olvidar que hay un tipo de representación paisajística que aunque superficial y mundana en sus pretensiones

⁵⁸ Ver cap. II, cita 18.

espirituales, es bastante elevada en sus pretensiones artísticas. Eso sí, en la actualidad el Arte se reconoce en gran parte por el grado de reinterpretación personal del tema objeto del trabajo del artista, con lo cual el género paisajístico queda en la Historia del Arte como un modo más de narración, aunque la percepción que se tenga del mismo sea algo más simple a primera vista. Como hemos visto, eso no es así. A pesar de que la representación paisajística se consideraba un género sin temática, las montañas, los árboles del campo, etcétera son elementos que simbolizan cierto acontecimiento e historia (y si no, volvamos a la continua representación que Paul Cézanne hacía de la montaña Sainte-Victoire). El estudio de estos componentes los convierte en una escena llena de contenido. Por ello, disentimos con la idea pretérita de algunos paisajistas que consideraban que el paisaje sin personajes está vacío de contenido. El paisaje, además de lo dicho anteriormente, es belleza pura, válido por sí solo, sin necesidad de contar ninguna historia a través de personajes en acción. Es más, los personajes representados pueden a veces interrumpir la simbiosis o distraer la atención entre el espectador y la Naturaleza, relegando a un segundo plano, el espectáculo grandioso del entorno natural con los que muchos espectadores disfrutamos y sobrevivimos en este mundo tan convulsionado que nos ha tocado vivir.

Por otro lado, el paisaje ha cambiado como fenómeno estético a lo largo de la Historia y ha evolucionado conforme cambiaba la visión de la realidad. Por ejemplo, según la noción histórica que tenemos del paisaje oriental, tenemos la percepción de que no tuvo una transformación abrupta conforme el discurrir histórico, debido a que las características geográficas y sociales de sus diferentes culturas hicieron que las influencias externas no llegaran a afectar al género. Sus paisajes fueron puramente ornamentales, destacando su detallismo y minuciosidad. Los asiáticos dominaban a la perfección la degradación de las tintas, sin preocuparse de una fuente de luz específica. El paisaje oriental cree en un espectador en movimiento y por lo tanto utiliza varios puntos de vista. Sin embargo, en Occidente sí que encontramos

prácticamente en todas las épocas, ejercicios anteriores a la representación de elementos naturales como árboles o ríos. Estos trabajos analíticos precedieron a la ordenación de los elementos esparcidos en el espacio, que tal y como exponía Simmel en su obra, es razón de ser del paisaje. El Renacimiento fue una fecunda etapa de experimentación para el dibujo de paisaje. Los grandes humanistas del Cinquecento probaron variaciones y jugaron con la conceptualización. Así, el paisaje como telón de fondo fue en primer lugar utilizado por Giotto⁵⁹, integrándose posteriormente en el trabajo de Leonardo da Vinci⁶⁰ y Rafael⁶¹ siendo usado este elemento, como ritmo y componente trascendental en sus obras. El paisaje empezaba a desembarazarse de su papel subsidiario en las artes. La segunda fase de evolución en el dibujo de paisaje la encontramos en el siglo XVIII cuando el género alcanza un gran apogeo en el Reino Unido, en buena medida gracias a la labor previa ejercida por paisajistas holandeses y franceses, asociado a la corriente filosófica de la Teoría de lo sublime (ver fig. 27) de Edmund Burke⁶². Este pensador británico con su ensayo *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, se convirtió en una referencia obligada en el área estética para sus contemporáneos, e inclusive hoy día sigue siendo relevante su aporte para conceptualizar las nociones de lo bello y lo excelso. Su pensamiento se enmarca dentro de la tradición de estética psicológica inglesa del siglo XVIII, junto con Addison⁶³ y Hume⁶⁴, quienes se enfocan en la relación de la experiencia de los sentidos con el juicio de gusto⁶⁵.

⁵⁹ Ver cap II, cita 8.

⁶⁰ Leonardo da Vinci (1452-1519). Pintor florentino y notable polímata italiano.

⁶¹ Rafael Sanzio (1483-1520). Pintor y arquitecto italiano del Cinquecento.

⁶² Edmund Burke (1729-1797). Editor, estadista y filósofo británico.

⁶³ Joseph Addison (1672-1719). Escritor y político inglés.

⁶⁴ David Hume (1711-1776). Filósofo, economista, sociólogo e historiador escocés.

⁶⁵ Víctor García Ramírez. *Lo sublime en Longino y Burke*. Revista Léxicos, 11.



Fig. 27. Caspar David Friedrich (1774-1840). *El caminante sobre el mar de nubes* (1818). Kunsthalle de Hamburgo. Alemania. Esta obra está creada teniendo en cuenta las convenciones de género tanto del Romanticismo como del paisaje. Se trata de un paisaje de la Suiza de Sajonia donde se observa en el plano lejano las montañas por encima de las nubes. Las líneas compositivas de esta obra convergen en el centro donde se sitúa la figura humana.

Visto todo lo anterior y tomando como referencia la obra del pintor de paisajes alemán Caspar David Friedrich⁶⁶, *El caminante sobre el mar de nubes* (considerada por muchos como el ejemplo más perfecto de “lo

⁶⁶ Caspar David Friedrich (1774-1840). Pintor y dibujante paisajista del Romanticismo alemán, generalmente considerado el artista germano más importante de su generación.

sublime”, concepto sobre el que disertaron pensadores como Burke o Longino⁶⁷), podemos extrapolar lo ya comentado al inicio de este capítulo: el artista tiene ante sí una realidad objetiva que le interesa y la toma como tema de estudio y fin de su obra. A ello, le añade su propia percepción sensorial (y por lo tanto subjetiva). Por otro lado, la temática del paisaje representado es muy del gusto del Romanticismo alemán por aquellos años imperante (los paisajes oníricos o reales son temáticas redundantes en las obras de aquella generación). A ello le añadimos la aparición destacada de la figura humana (que ya hemos visto cómo surgía en periodos anteriores ya reseñados en este estudio). Además, en esta obra, el protagonismo es compartido tanto por el paisaje como por la figura humana. Paisaje impactante y figura humana como centro de la obra, tanto literal como figuradamente. Es un todo y no existe obra sin la aparición de alguno de estos elementos. Por ello, podemos decir sin temor a equivocarnos que existe claramente un concepto en la obra de Friedrich y una narración. Por último, hablábamos anteriormente del concepto de “misterio” o de interrogantes a la hora de la contemplación de una obra. Pues bien, en este trabajo de Friedrich, existe claramente un misterio, que puede estar provocado por las condiciones atmosféricas o por la colocación estratégica de una figura humana vestida de negro (está de espaldas, no le vemos el rostro, no somos conocedores de sus inquietudes o sentimientos... Todo está abierto a la imaginación del espectador).

Continuando con nuestro análisis del concepto de paisaje, debemos decir que la crisis de valores religiosos (cristianismo) y racionales (Ilustración), influyeron en la subjetividad a la hora de la representación del paisaje. En esta época el individuo busca los valores en su propio interior. A finales del siglo XVIII, las primeras representaciones paisajísticas en el Romanticismo se enfrentan al paisaje de corriente científicista que pretende documentar la Naturaleza a manera de catálogo, sin embargo, el Romanticismo trata de romper con esta corriente y busca elementos que traten de doblegar a la

⁶⁷ Longino debió ser un profesor de retórica o crítico literario de cierta tendencia neoplatónica que pudo vivir entre el siglo III a. C. y el siglo I.

razón de alguna manera. Volvemos al ejemplo de la obra de Friedrich descrita con anterioridad: el misterio, el interrogante, la fuerza de la Naturaleza a veces incontrolada... Todo ello, escapa al cientifismo.

En esta época, el paisaje puede ser dramático, sereno, noble o sublime. Los mecanismos que protagonizan el paisaje ya no son motivados por la mitología, narraciones bíblicas o gestas heroicas, sino la luz, el color y la atmósfera del propio paisaje, cuyo vaporosidad y libertad de ejecución se ve reforzada gracias a la técnica de la acuarela, como ocurre en el caso de las obras de William Turner⁶⁸.

A Joachim Patinir⁶⁹ lo calificó el artista alemán Alberto Durero como un “buen pintor de paisaje”. Hay que tener en cuenta que en aquella época, el paisaje se caracterizaba por una naturaleza “dominada” por el hombre, como ocurrió con el paisaje flamenco o neerlandés. La presencia dominadora del hombre hace que la Naturaleza no parezca amenazadora. Un claro ejemplo de esta circunstancia fue la obra realizada por Jan van Eyck⁷⁰ (ver fig. 28).

Aunque Alberto Durero⁷¹ fue un gran genio renacentista, no podemos calificarlo como paisajista nato, debido a su gran producción artística y aportación al arte europeo en todos los géneros plásticos como el dibujo, el grabado y la pintura. La explicación más lógica a que sea conocido poco como paisajista, podría ser que la técnica de la acuarela con la que Durero creó sus paisajes, ha sido siempre un poco menospreciada en comparación con otras manifestaciones de su genio (ver fig. 29). En este mismo siglo, se

⁶⁸ Ver cap. II, cita 37.

⁶⁹ Joachim Patinir (h. 1480-1524). Pintor flamenco de paisajes y temas religiosos. Se le considera precursor del paisajismo como género independiente.

⁷⁰ Jan van Eyck (1390-1441). Uno de los mejores pintores del Norte de Europa del siglo XV y el más célebre de los Primitivos Flamencos.

⁷¹ Alberto Durero (1471-1528). El artista más famoso del Renacimiento alemán, conocido en todo el mundo por sus pinturas, dibujos, grabados y escritos teóricos sobre Arte.

introduce en la jerarquía del Arte, el género paisajístico con su significado estético y principios conceptuales. Es decir, anteriormente el paisaje no existía como concepto, aunque un artista veneciano de la época describió *La tempestad* de Giorgione⁷² (ver fig. 6) como un “pequeño paisaje” donde predomina y destaca majestuosamente una vegetación, sumada a una serie de elementos como restos de construcciones arquitectónicas y una gran tormenta, además de figuras humanas totalmente secundarias que dejan el protagonismo a la Naturaleza. En esta obra, el paisaje no es un mero telón de fondo. Giorgione pintó el paisaje para darle un protagonismo relevante. Se dice de *La tempestad* que más que unas figuras en un paisaje, es un paisaje con figuras. Todo queda subordinado al papel protagonista de la Naturaleza. La hipnótica representación de la inminente tempestad actúa como símbolo del poder de la misma. Solamente los pintores británicos del siglo XIX (Turner o Constable, por ejemplo) volverán a plasmar la exaltación de los fenómenos atmosféricos, que junto a las ruinas, son elementos puramente ligados al Romanticismo.

Este tipo de paisaje como fenómeno estético nos sugiere la misma pregunta para muchos artistas: ¿Qué tenemos ante nosotros en la representación de *La tempestad* o San Cristóbal en el tríptico *La Perla de Brabante* de Dieric Bouts?⁷³ (ver fig. 30). ¿Son estas obras un paisaje con figuras o figuras en un ambiente paisajístico? Esta pregunta encierra respuestas opuestas dependiendo del concepto de paisaje que tenga el espectador. Paisaje y figura se complementan a la perfección, aunque en este prototipo de paisaje donde la vegetación ocupa la mayor parte del soporte, se puede obviar la figura pues puede considerarse un hecho anecdótico, adquiriendo entonces el paisaje su lenguaje propio. Volvemos así a conectar con un concepto explicado anteriormente. El paisaje *per se*, es absolutamente protagonista, tiene entidad por si mismo.

⁷² Giorgio Barbarelli da Castelfranco más conocido como Giorgione (h. 1477-1510). Pintor italiano, representante destacado de la escuela veneciana.

⁷³ Dirk Bouts, también escrito Dieric, Dierick y Dirck (c. 1410-1475) fue un artista neerlandés.

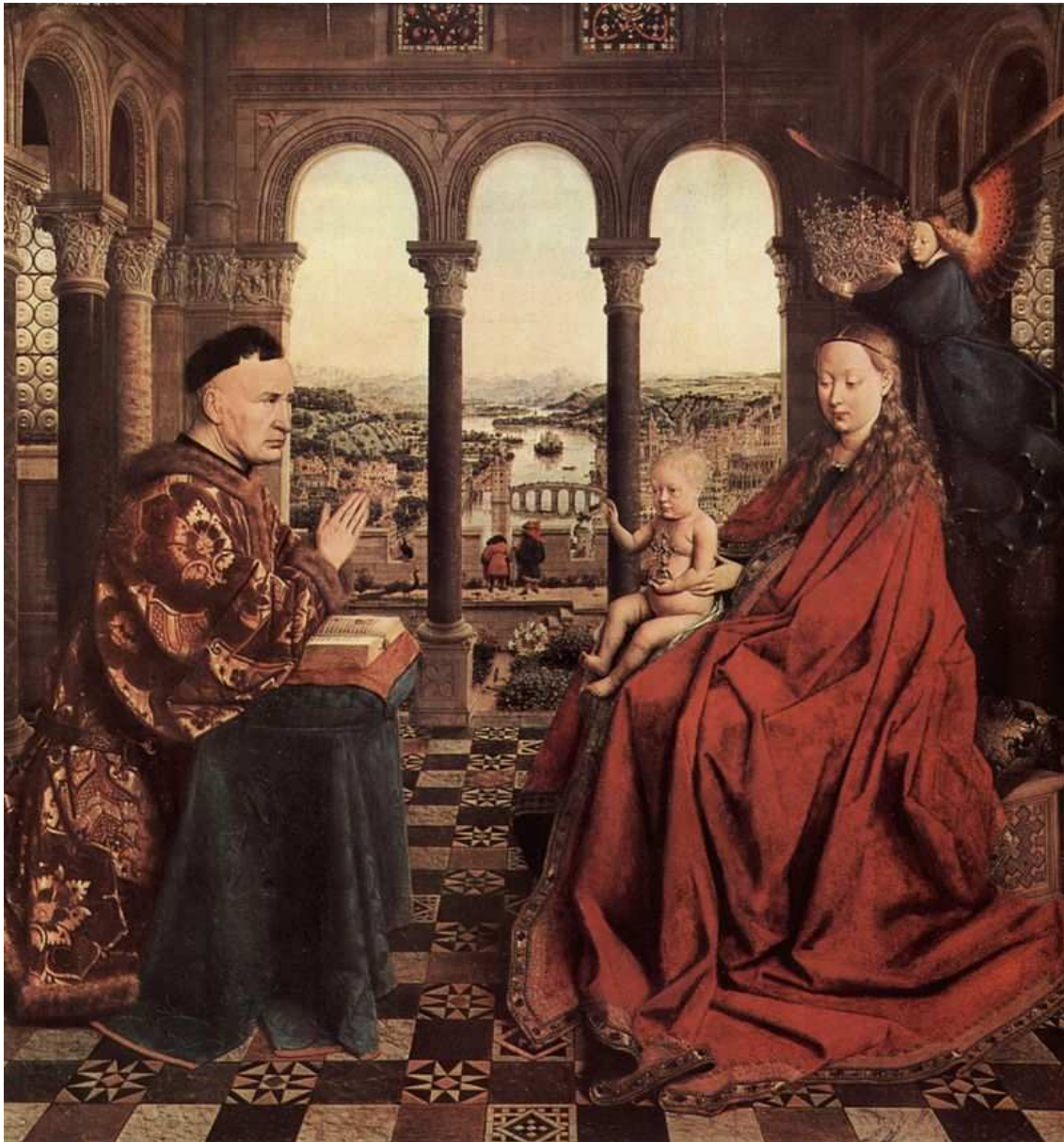


Fig. 28. Jan van Eyck (1390-1441). *Virgen del canciller Rolin* (1435). Museo del Louvre. París. Francia. Gótico flamenco. Aquí vemos como se refleja claramente la idea de Naturaleza supeditada a la figura humana, en la que el paisaje es un trozo de entorno natural enmarcado por una arcada. Para algunos estudiosos, esa es la definición de paisaje.



Fig. 29. Alberto Dürero (1471-1528). *Estanque en el bosque* (1496). Museo Británico. Londres. Reino Unido. Obra adelantada a su tiempo, paisajes puros y libres anticipándose a las obras de los paisajistas de los siglos XIX y XX. Dürero se sentía atraído por la Naturaleza y por ello fue un concienzudo estudioso de las plantas y dibujante de increíble precisión. De este artista del Renacimiento, se conservan algunas acuarelas realizadas en su regreso de su viaje a Italia en 1494-95 cuyo único tema es el paisaje. Dürero ha usado una iluminación uniforme, sin ningún efecto atmosférico, centrando todos sus esfuerzos en la representación de la montaña, del entorno natural. A pesar de su pequeño tamaño, la acuarela posee una cierta monumentalidad.



Fig. 30. Dieric Bouts (1410/1420-1475). *La Perla de Brabante* (1467). Pintor interesado por la luz en el paisaje, utiliza colores brillantes y la perspectiva lineal. Bouts fue uno de los primeros que situó un punto de fuga al fondo de la escena, quedando de manifiesto la profundidad de sus paisajes, como es tradicional entre los pintores flamencos. Los paisajes en esta época son una mezcla de diferentes elementos. Estamos ante lo que catalogamos como paisajes compuestos.

A una obra dibujística o pictórica no se puede denominar paisajista solo por el hecho de representar algunos de los elementos de un paisaje, como sucede por ejemplo, con la aparición de las formaciones rocosas procedentes del periodo bizantino o los árboles estilizados utilizados en algunas obras del Maestro von Hohenfurth⁷⁴ (ver fig. 31) llegando a ser estas unidades, arquetipos paisajísticos de varias épocas posteriores, representándolos sobre una tabla de fondo dorado, en los que aparecen elementos naturales exclusivamente utilizados como ornamentos. Estas representaciones no están consideradas por los estudiosos como obras paisajistas, aunque consideramos que sí que transportan a través de la imaginación a un paisaje ficticio completo de detalles.

⁷⁴ Maestro von Hohenfurth. Pintor anónimo de la escuela de Bohemia nacido a inicios del siglo XIV.

Es decir, la representación de un solo elemento aislado no es lo que entendemos por la representación de un paisaje, aunque sí es el germen del paisaje y un símbolo significativo de su nacimiento, aportando al observador la libertad de creación de un paisaje personal. Como dice Joaquín Vaquero en su obra *El alma del paisaje*: “El hombre es él y su paisaje. Desde que el hombre nace, a lo largo de toda su vida y en cada momento, vive en un paisaje que selecciona, crea el mismo o le viene impuesto por las circunstancias de la vida y sus influencias”⁷⁵. Otro concepto diferente, lo podemos tener en el uso del pan de oro como ítem definitorio de una época en la que el paisaje desaparece como elemento primordial en contraposición de la figura humana que, íntimamente ligada a un sentimiento religioso puro, se configura en el protagonista de la obra y del mensaje. El oro es el metal precioso que siempre se había atribuido a la divinidades más altas, ya desde el antiguo Egipto. El uso del pan de oro llega a ser considerado como un atributo de los dioses (o del dios en las religiones monoteístas). Ya sabemos que la Edad Media fue una etapa histórica regida por un fuerte sentimiento religioso imperante en todos los estamentos sociales. Esta corriente viene definida desde Egipto y llega hasta el gótico. Por tanto, el paisaje naturalista desaparece prácticamente durante toda la Edad Media, quedando el pan de oro como telón de fondo de la figura primordial.

Abundando en este concepto, durante la Edad Media si no tenemos paisajes naturalistas, se buscan lugares que no pertenecen a este mundo, un mundo que no es palpable, el mundo ideal, de la divinidad, que no se percibe por los ojos. No había diferencias de colores, de tiempo, es algo abstracto, único. El oro, en una superficie continua, sin referencias espaciales, es el material que consideraban más ideal para representar ese espacio ideal. Se rompe con el naturalismo y desaparece el paisaje como género durante la Edad Media por la concepción cristiana, pasando a algo meramente simbólico, resurgiendo con inusitada fuerza en el Renacimiento.

⁷⁵ Joaquín Vaquero. *El alma del paisaje*. Llibreria Antiquària Casals. Barcelona, 1969.

Los elementos que acompañan a las figuras humanas no son elementos naturales por sí mismo sino puramente simbólicos, esto es, si aparece una montaña no es una montaña cualquiera, es el Monte Calvario; si aparece un rebaño de ovejas, no son animales pastando, es el rebaño de Dios, el conjunto de fieles, etcétera. De ahí que el paisaje natural durante el Medievo quede como algo engañoso, ya que lo importante es lo abstracto, lo no naturalista.



Fig. 31. Maestro von Hohenfurth. *Cristo en el Monte de los Olivos* (1350). Galería Nacional. Praga. En esta obra se observa la figura de Cristo en el Monte de los Olivos. Este paisaje iconográfico no está equilibrado. Revela contradicciones tan llamativas como la forma totalmente irreal de la montaña y las plantas y por otro lado, unas representaciones de los pájaros que resultan más realistas.

Para que un artista pueda considerarse buen paisajista debe conocer la orografía del terreno. Ya lo decía Max J. Friedlander. “La tierra es la superficie de la Tierra o una parte de la superficie de la Tierra; sin embargo, el paisaje es la fisonomía de tierra, la tierra en cuanto al efecto que causa sobre nosotros”. Pues bien, los labradores de la tierra, los pastores y los cazadores, conocen muy bien las características topográficas, la flora y la fauna de la zona en la que se mueven, pero esta circunstancia no implica el deleite, ni la contemplación estética del paisaje. Es decir, no lo disfrutaban, pues lo consideran su trabajo, es la despensa de alimentos para poder subsistir. Solo lo disfrutaban aquellas personas que no necesitan la Naturaleza para trabajarla como medio de vida, y la contempla desde cierta distancia. Estos observadores son los que transforman la Naturaleza en un paisaje subjetivo. Este hecho desembocó en que las personas admiradoras de entornos naturales, disfrutaran permanente de ellos colgando en la paredes de sus casas representaciones de paisajes, tal y como desvelaba el filósofo francés Denis Diderot⁷⁶ en 1767.

⁷⁶ Denis Diderot (1713-1784). Figura decisiva de la Ilustración como escritor, filósofo y enciclopedista.

2.6 EL CONCEPTO DEL PAISAJE COMO GÉNERO INFERIOR

La Edad Media fue una etapa en la que representaciones artísticas de cualquier tipo estuvieron al servicio del sentimiento religioso para difundir sus ideas. En este contexto, el dibujo de paisaje no tuvo especial florecimiento como hemos visto. Hasta el Renacimiento italiano, la subjetividad fue la causa principal de la desvalorización del paisaje como género artístico, ya se le dedicó un elemental interés teórico bastante limitado pero que defendió su importancia. Sin embargo, en el siglo XV se oyeron muchas voces en Europa que testimoniaron el auge de género paisajístico. Los artistas representativos más importantes de esta época fueron Jan van Eyck (ver fig. 32) o Pisanello⁷⁷ (ver fig. 33), que lucharon por colocar el dibujo de paisaje como un género científico y creativo.

Siguiendo la teoría de Leon Battista Alberti⁷⁸, el paisaje estaba representado como subordinado al hombre y calificado de necesario para descubrir la proposición de sus componentes, además de agregado para justificarlo, darle un sentido o simplemente como adorno. Esta suma de figura y paisaje, explican la importancia que tenía para él la imagen humana, como medida y escala de todas las cosas. Como se puede observar en los paisajes de los artistas flamencos, se introducían muchas figuras humanas para reflejar la proporción de los elementos que lo componían. De nuevo, el ideal clásico del hombre como medida de todas las cosas.

En los principios de la representación del paisaje también se oyeron voces poco elogiosas, no siendo valorado como género autónomo, situándolo en la planta más baja de la jerarquía de las variedades plásticas.

⁷⁷ Pisanello, de nombre real Antonio di Puccio Pisano o Antonio di Puccio da Cereto (h. 1395-h. 1455), fue un pintor y medallista cuatrocentista italiano.

⁷⁸ Leon Battista Alberti (1404-1472). Fue sacerdote, humanista, arquitecto, matemático y poeta italiano. Además de estas actividades principales, también fue criptógrafo, lingüista, filósofo, músico y arqueólogo.

Es precisamente en ese momento cuando el paisaje se encontraba entre los géneros que dudosamente parecía necesitar menos intelecto, por lo que la ejecución de una obra paisajista era relegada a los últimos lugares de la creación.

Los paisajistas de esa época lucharon por conseguir un puesto jerárquico más elevado para el género, y de este modo obtener para ellos un lugar social más considerado. Pero esta tendencia evoluciona y llega el momento de la conversión del concepto del paisaje. La Historia empezará a dar garantías de “calidad” y a valorar a los paisajistas cuando estos comienzan a firmar sus obras. A su vez, emprenden la innovación en la representación del paisaje, convirtiéndolo en una especie autónoma según su época, encumbrándose ellos como auténticos artistas incluyendo en sus obras una variante novedosa y transgresora para la época: los paisajistas comenzaron a investigar para llevar a cabo sus obras.

Y es que el género paisajista es el campo más propicio para la indagación y experimentación de nuevas técnicas formales y de ver el sentido intimista del Arte de manera diferente, convirtiéndose en un discurso dibujístico, iconográfico, iconológico y ornamental de comunicación personal con el observador. Es interesante resaltar que durante el Renacimiento, las Academias instituidas en Europa, como centro de enseñanza de doctrinas establecedoras de normas, descalificaban y minusvaloraban al paisaje como género propio, argumentando que solo deleitaba la vista y no al intelecto. Durante el periodo en el que predominaba este concepto, y en contraposición a los enfoques dominantes en la época, resulta peculiar el libro *Schilderboeck* de Karel van Mander⁷⁹ donde defiende el dibujo paisajístico y lo eleva un nivel jerárquico equiparable a cualquier otro género autónomo.

⁷⁹ Karel van Mander (1548-1606). Pintor, poeta e historiador del arte flamenco-holandés, autor de *Schilderboeck*, publicado en 1604. Es la figura clave del manierismo del norte de Europa, entendiendo por ese término geográfico no los países nórdicos, sino la Europa central y occidental situada al norte de los Alpes, es decir, más allá de Italia.

La Academia mantenía posiciones inmovilistas e insistió en alejar a los artistas de la representación naturalista del paisaje, instándolos a dedicarse en exclusiva a la figura humana, sobre todo en temas mitológicos, históricos, bíblicos y alegóricos. En Europa en el siglo XVII, el rechazo al paisaje autónomo por parte de las Academias -como la francesa-, fue total, argumentando que el paisaje no cumplía las exigencias y los valores artísticos mínimos, ni siquiera en su representación más realista. En el siglo XVIII y principios del XIX, sobresalieron las voces que proclamaban el apoyo de los valores paisajísticos, aunque aún existían portavoces que defendían el papel inferior del paisajismo sobre otros géneros, tal y como exponía el primer director de la Academia de Arte de Londres (Royal Academy), Joshua Reynolds⁸⁰. Por una parte, las academias francesas se abrían a nuevas miras y reclamaban más atención al paisaje, aunque siguieron defendiendo su doctrina y su orden jerárquico, situando las personas y los animales en primer lugar de la representación de la Naturaleza por encima del mero esbozo paisajístico. El paisaje quedaba relegado al último puesto, junto con el bodegón.

Pese al auge del paisaje en Inglaterra a partir del siglo XVIII, se le atribuyó a esta variedad artística un lugar de inferioridad, solo mejorable cuando se trataba de un paisaje idealizado. En Alemania, al igual que en el resto de Europa, los artistas de los siglos XVIII-XIX, siguieron conservando el concepto de que en lo más alto de la creación artística, estaba la composición ideal de figuras. Sin embargo, en esta época surgió en los Países Bajos el interés de reunir obras paisajistas como ya venía ocurriendo en Italia.

El creciente sentimiento patriótico surgido después de su independencia de España (1648), posibilitó un resurgir del paisajismo debido a que este género fue utilizado para conocer de primera mano el país. Muy pocas de estas obras iban fechadas y firmadas, debido al poco prestigio que aún

⁸⁰ Joshua Reynolds (1723-1792). Uno de los más importantes e influyentes pintores ingleses del siglo XVIII, especialista en retratos y promotor del "Gran estilo" en pintura que dependía de la idealización de lo imperfecto.

tenía este género y sus artistas. Pero eran años en el que la dinámica iba a cambiar...

La influencia académica que había relegado a un lugar inferior al dibujo de paisaje desaparece durante el transcurso del siglo XIX. Este hecho originó un cambio notable en el pensamiento que se tenía de la representación del entorno, ocasionándose notoriamente, una ruptura casi total con la mimesis. El enorme auge que alcanzaron los cuadros de paisajes entre el público, demuestra que estos se oponía al academicismo y por consiguiente, comenzaron a remontar posiciones en el escalafón jerárquico de las Artes. La gente comenzó a apreciar la belleza de la Naturaleza por sí misma, sin necesidad de otro aporte que mermara la atención del espectador sobre la exclusividad del paisaje. Por ejemplo, un paisaje sin connotaciones mitológicas dejó de ser el predominante en una época en el que se vería el triunfo del naturalismo.

Pero estos avances no fueron impedimento para que el paisaje siguiera siendo calificado como técnica inferior, válida casi siempre en formato boceto o estudio preparatorio de la escultura, la técnica pictórica o la arquitectura pero nunca como género autónomo. Grandes artistas usaron el dibujo como esbozo para una obra posterior. Rafael fue uno de ellos (ver figs. 34, 35).



Fig. 32. Jan van Eyck. Detalle del *Políptico de Gante. Adoración del Cordero Místico* (1432). Catedral de San Bavón. Gante. El paisaje que acompaña las figuras representa una vegetación exuberante con verdes brillantes y de gran simétrica compositiva. En esta obra destaca la colocación de la línea de horizonte en el plano alto del formato, dejando espacio en el plano de tierra para la acción humana.



Fig. 33. Pisanello (h. 1395-1455). *San Jorge y la princesa* (1437). Capilla Pelligrini. Verona. Italia. Esta obra representa el ideal aristocrático y caballeresco de la época. Sus dibujos son generalmente valorados como joyas del Quattrocento. La obra destaca por sus maravillosos fondos con paisajes. En contraste con sus contemporáneos, sus dibujos no son esbozos de futuras obras de arte autónomos. Pisanello compiló varios libros de dibujo, muy detallados y adecuados estudios de flora con poético naturalismo.



Fig. 34. Rafael Sanzio (1483-1520). *El sueño del caballero* (1504). Dibujo preparatorio sobre cartón. National Gallery. Londres. Reino Unido.



Fig. 35. Rafael Sanzio. *El sueño del caballero* (1504). National Gallery. Londres. Reino Unido. La fuente más probable de inspiración es un pasaje de la *Púnica*, un poema épico del poeta latino Silio Itálico que narra la Segunda Guerra Púnica. En este paisaje podemos ver un laurel como elemento que ocupa el centro de la composición adquiriendo de este modo un protagonismo poco usual en la representación de la vegetación. Al fondo, a la izquierda, se alza un monte con un castillo; a la derecha se descende a un valle y lago. El espíritu clásico aparece no sólo en el tema, sino también en la claridad y sencillez de los elementos que componen la escena.

2.7 ANÁLISIS ACTUAL DE LA CUESTIÓN CONCEPTUAL DEL PAISAJE

Desde sus primeras décadas, el siglo XVIII comenzó a poner de manifiesto el enfrentamiento entre el sistema establecido y una nueva ideología, cuyos intereses reformistas iban en contra de ese sistema. La disputa, que de hecho era la mantenida entre la herencia del viejo feudalismo y la modernidad de las formas políticas de corte liberal, quedó plasmada en el enfrentamiento entre la ideología defensora del Antiguo Régimen y la nueva ideología de la Ilustración. Esta pugna, como veremos a continuación, supuso para el paisaje, un momento rupturista, con el que este género alcanzó un verdadero estatus de prestigio. Mientras, el Romanticismo supuso una clara ruptura con el academicismo imperante durante el Neoclasicismo y aunque el paisaje también vivió momentos de eclosión, fue durante el Realismo donde se alcanzaron cotas de maestría en este género. Eso sí, no podemos obviar las maravillosas aportaciones al género de paisajistas ingleses como John Constable (ver fig. 36) o William Turner (ver figs. 7, 8) y del alemán Caspar David Friedrich (ver fig. 27).

A mitad del siglo XVIII, la visión moderna del paisaje fue asentándose, transitando por caminos nuevos y descubriendo formas distintas de concebir el modo de entenderlo, de percibirlo y valorarlo. Esto fue posible gracias a los renovados aspectos intelectuales y estéticos de caracteres ilustrados y románticos, que en ese momento estaba naciendo en el panorama artístico europeo, en relación a la Naturaleza. La consideración que el público tenía del concepto de paisaje estaba cambiando a marchas forzadas. A lo largo del siglo XVIII, el desarrollo del género fue muy desigual en los distintos países europeos. Francia, generadora del Rococó y del Neoclasicismo, dejó sentir la influencia de estos estilos en sus representaciones dibujísticas. Por otro lado, Inglaterra vio nacer su primera generación de grandes maestros

de la pintura con sus retratistas de mediados del siglo XVIII, para desembocar, a comienzos del XIX, en el género paisajista.

En esta época se abandonaron las representaciones mecanicistas de elementos y se promovió una idea organicista de la Naturaleza considerándola un organismo vivo, dotándola de su propio ser. El paisaje forma parte directa del entorno natural y se entiende como la expresión palpable, la manifestación fisonómica visible y concreta de la Naturaleza. Por eso entre los sujetos y su entorno hay una unión espiritual y física. Hay, en palabras de Humboldt⁸¹ “analogías misteriosas y morales armonías que ligan al hombre con el mundo exterior”. Además, se daba, como decía Víctor Hugo⁸² “un paisaje que llamamos emblemático, pues describe con exactitud los símbolos de caracteres históricos y nacionales reconocidos”.

⁸¹ Alexander von Humboldt (1769-1859). Geógrafo, astrónomo, humanista, naturalista y explorador alemán.

⁸² Victor Hugo (1802-1885). Poeta, novelista y dramaturgo francés.



Fig. 36. John Constable (1776-1851). *El carro de heno* (1821). National Gallery. Londres. Reino Unido. Este paisaje se conserva prácticamente sin alteraciones, pero en la actualidad no queda ninguno de los árboles que pueden verse en el cuadro. El nivel del agua es también más alto puesto que esa zona de East Anglia se ha hundido en el mar unos centímetros desde la época de Constable hasta hoy en día. Al fondo se pueden ver amplios campos de heno. Una luz cálida baña toda la composición. El perro delata el interés del artista por el detalle. Constable presenta en sus paisajes la vida campesina tal como lo veía, con sencillez, sin idealizaciones. Transmite la imagen de un universo natural, en el que el ser humano, los animales y el paisaje conviven en armonía. Como en todas las obras de Constable, destaca el estudio del cielo y la luz. Las condiciones atmosféricas muestran un cielo típicamente inglés, cubierto de nubes, que pasa en seguida de la lluvia al sol. Para la realización de esta obra, Constable pintó al aire libre varios estudios en óleo de cada uno de los elementos que componen su cuadro, percibiendo la luz en su estado natural y sin la artificialidad que se obtiene cuando se ejecuta la pintura en el taller.

“El paisajista que no hace a los cielos una parte material de su composición, niega en vano a uno de los más grandes apoyos....El cielo es la fuente de luz en la Naturaleza y gobierna todo”.⁸³

John Constable

El hombre siempre ha tenido un papel muy activo en la Naturaleza, especialmente en los últimos siglos, cuando la tecnología desarrollada gracias a la Revolución Industrial de finales del XVIII y principios del XIX, permite una intervención sobre el medio natural, imposible anteriormente con los medios de los que el ser humano disponía. Esta acción transformadora del medio natural (más que transformadora, podríamos decir que ha sido destructora), ha cambiado también la percepción que de la Naturaleza se tiene en el género del paisaje.

Esta agresiva intervención antrópica sobre el entorno natural ha aumentado y acelerado los procesos de evolución morfológicos de los paisajes. Los artistas contemporáneos abordan la representación del paisaje desde nuevas perspectivas, abarcando otras temáticas del paisaje, más urbanas, más industrializadas, más duras y menos idílicas, inconcebibles en periodos anteriores. El profesor Daniel Bilbao Peña⁸⁴ es sin duda uno de los maximos representantes de este tipo de paisaje tan característico (ver fig. 37).

⁸³ Ver cap. II, cita 18.

⁸⁴ Ver cap, II, cita 42.



Fig. 37. Daniel Bilbao Peña. *Puente de San Bernardo* (1990). Premio de Pintura Focus-Abengoa. Exposición *Paisaje* (1989-2012).

Los materiales formales para su representación plástica han aumentado en un gran número de posibilidades, además de crearse nuevas aperturas conceptuales, a lo que se suman los procedimientos clásicos de realización, generando así resultados plásticos muy diversos e interesantes, junto con otros caminos de expresión novedosa como las instalaciones y las performances. Al fin, el dibujo paisajístico, después de su liberación, tiene un lugar asentado en el Olimpo de las Artes.

CAPÍTULO III:

HISTORIA Y MORFOLOGÍA DEL PAISAJE EN EL ARTE OCCIDENTAL

3.1 EVOLUCIÓN MORFOLOGICA DEL PAISAJE A TRAVÉS DE SU REPRESENTACIÓN PLÁSTICA EN LA HISTORIA DEL ARTE DESDE LA PREHISTORIA HASTA NUESTROS DÍAS. EL PAISAJE IMAGINADO

Todo es cuestión de percepciones. Lo que para aquellos habitantes de la Cueva de Altamira hace unos cuantos miles de años era una mera cuestión de magia, de chamanismo, de buenos augurios para la caza (y por ende, para la propia supervivencia de la tribu), para el espectador actual es una auténtica maravilla del arte rupestre. En la actualidad la Cueva de Altamira la adjetivamos como la “Capilla Sixtina” del Arte prehistórico. A buen seguro, aquellos habitantes de la caverna cántabra estaban más interesados en sobrevivir en un entorno hostil, aunque su maestría en el uso de tintes llegara a la posteridad uno de los iconos del Arte universal (ver fig. 38). Lo dicho, cuestión de percepciones: lo que para unos fue una mera superstición, hoy se ha convertido en obra de arte. Si en capítulos anteriores, nos hemos acercado a este asunto desde un punto de vista más cercano a la filosofía del Arte, en este episodio, volveremos a hablar de la importancia de la percepción sensorial a la hora de acometer un dibujo

paisajístico pero desde una perspectiva historicista y más centrada en el análisis morfológico de la obra.¹

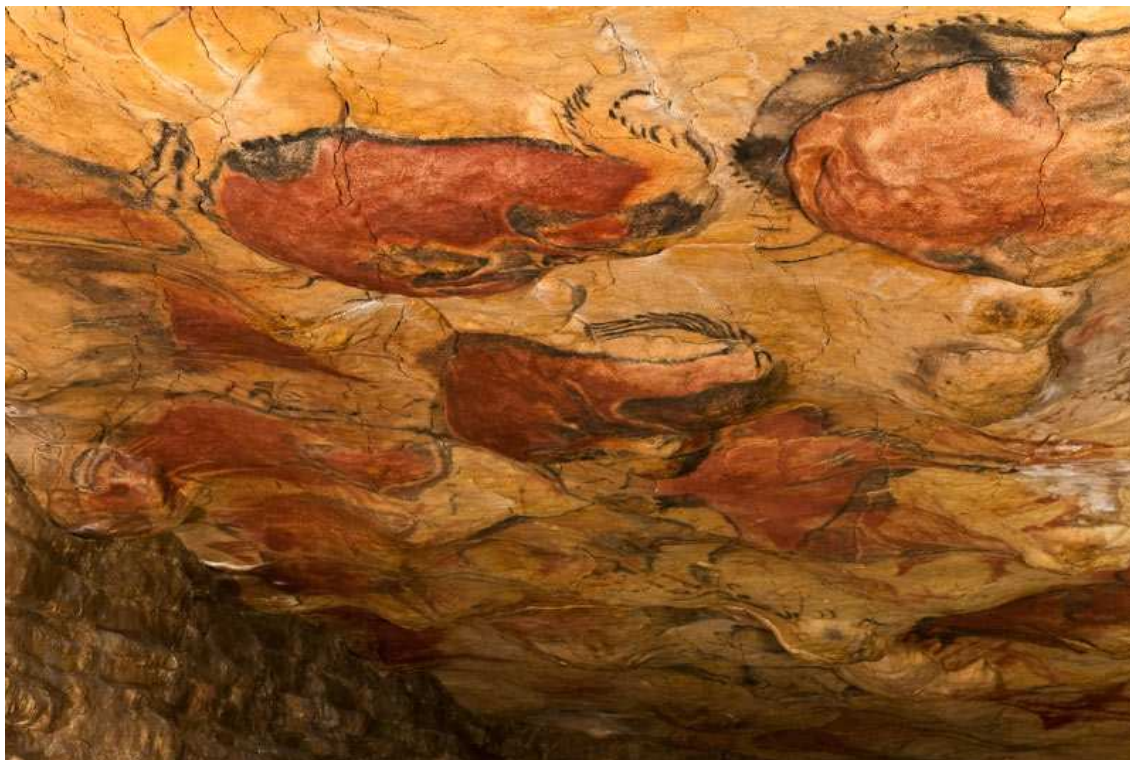


Fig. 38. Vista general del techo de la Gran Sala de la Cueva de Altamira. Santillana del Mar, Cantabria. Declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 1985. El dibujo prehistórico consistía técnicamente en seleccionar el espacio, marcar el contorno con grabado, incorporar el negro y por último el color. El autor tenía un trazo firme y decidido. La pintura está hecha con pigmentos minerales de óxido de hierro rojos, ocre del amarillo al rojo y carbón vegetal, mezclados con agua o en seco, si bien algunos autores pensaron que pudo haberse utilizado la grasa animal como aglutinante.

Como es sabido, fue en las partes blandas de las paredes de las cuevas prehistóricas, donde se descubrieron las primeras manifestaciones plásticas del paisaje, “paisajes imaginados” a través de los simples trazos dibujados

¹ Adoptando la idea del surgimiento del dibujo de paisaje como género durante el Renacimiento, cuando hablamos de ello en épocas precedentes nos referimos a un elemento representativo del entorno natural, habida cuenta de que por paisaje entendemos la suma de varios elementos que configuran una composición. Con este estudio, entendemos que el paisaje no solo está presente desde el siglo XV, sino que aunque no cómo género independiente, sí que hay estudios sobre el paisaje en épocas anteriores.

con los dedos por hombres ancestrales y con maderas quemadas en las rocas duras.

La característica esencial de las representaciones dibujísticas rupestre, es la esquematización de las formas de los elementos y el movimiento, interviniendo *a posteriori*, los colores rojo y negro tan característicos de la época. En cierto modo, estos dibujos formulados con escasos trazos, bien pudieran asemejarse a los dibujos preparatorios actuales que necesitamos como base de una obra acabada.

Ampliando la idea del “paisaje imaginado”, añadiremos que durante la Prehistoria, en concreto durante periodos del Paleolítico como el Magdaleniense², el dibujo rupestre no proponía lo que hoy en día entendemos como concepto de paisaje, sino que los chamanes representaban figuras individuales o en grupo sobre un simple fondo de desniveles y relieves de las rocas existentes sobre las paredes de las cuevas, relieves aprovechados para la colocación de las figuras en diferentes posiciones y representar así más fácilmente, las diferentes acciones que ejecutaban las figuras humanas y animales. Es decir, aunque durante esta etapa prehistórica aparece la representación de la figura ordenada en grupos, y este hecho nos da pie a la representación de un paisaje imaginado, en este periodo prehistórico aún no existía la representación puramente calificada del paisaje como lo entendemos actualmente. Aunque según nuestros estudios y observación, si existió en dicha representación de la figura, un paisaje subyacente, necesario para la configuración de la acción de los seres vivos, un paisaje este, imaginado por el espectador, que no se puede considerar un paisaje mimético de la Naturaleza pues carece de todos los elementos utilizados para su representación naturalista. Es simplemente, un guiño a la imaginación creativa.

² El Magdaleniense es una de las últimas culturas del Paleolítico Superior en Europa occidental, caracterizada por los rasgos de su industria lítica y ósea. Su nombre fue tomado de La Madeleine, cueva francesa de la Dordoña.

Aunque esta intuición de la existencia de un paisaje en el Paleolítico sea una novedad y motivo de discrepancia para los estudiosos, no se puede discutir que el germen más antiguo del dibujo paisajista, se remonte a esa época anterior a los frescos de Pompeya y a los símbolos de elementos vegetales separados entre sí. Por lo tanto, nos negamos a desdeñar esta idea y aceptarlo como una mera casualidad.

En el dibujo conocido como Los Toricos de Navazo (ver figs. 39, 40) podemos observar como la manada de toros, atenta a los peligros que les asedian, no está apacentando serenamente, puesto que la posición levantada de las cabezas de las reses así nos lo indica. Atendiendo a un análisis más morfológico de esta composición, la figura central está inclinada, reseñando un desnivel del suelo. También nos hemos detenido en el estudio del tamaño de las figuras que nos recuerdan la profundidad espacial en el plano, es decir, la posibilidad de una perspectiva espacial, aunque este hecho sería muy aventurado afirmarlo para estas épocas tan primigenias. Esas posiciones adoptadas por las figuras es lo que nos hace creer en una representación imaginada de un paisaje, idea que no es aceptada por numerosos paisajistas, ni por ciertos teóricos del Arte, aunque nosotros apostamos a que observando la sensación de dinamismo representado por las figuras, se puede adivinar un paisaje, aunque a simple vista no sea explícito. La representación del paisaje a través del dibujo rupestre durante la Prehistoria es un caso claro para un enfrentamiento de opiniones, dando lugar a numerosas conjeturas. Aunque para nosotros no deja de ser una rareza alejada del concepto de paisaje habitual, no renunciamos a tomarlo como una continuidad y no como una casualidad.

Como ya se ha visto, para demostrar la validez de esta hipótesis, nos remontamos a la representación de la figura humana y animal en la Prehistoria. Dichas figuras dibujadas en esta etapa están colocadas intencionadamente en distintas posiciones y en determinados espacios, pues en esta época ya presumiblemente existía un concepto simple de composición para de esta manera representar el perfil del terreno y el

entorno que las rodeaban. Es decir, una figura dibujada en posición diagonal y otra dibujada en posición horizontal con respecto a la línea de tierra no representan la misma acción o movimiento. La figura dibujada en diagonal puede estar ascendiendo o descendiendo, según la dirección del cuerpo, al igual que una figura colocada en posición horizontal, nos indica que el terreno tiene una superficie llana. Estas distintas posiciones de las figuras nos muestran con claridad meridiana, la epidermis morfológica del terreno utilizada como lienzo para el propósito último de esas representaciones. Este mismo concepto se repite hoy en día, en el teatro contemporáneo, donde la colocación y acción de los personajes en el escenario se realiza dentro de un habitáculo de color negro, una caja espacial, y sin el apoyo de atrezzo, haciendo que el espectador intuya e imagine la existencia de un interior con escenografía o un paisaje donde se desarrolla la acción.

De igual forma, otros estudiosos entienden que en la representación de la figura humana, la jerarquía dentro de la tribu era motivo para que, usando la morfología de la cueva, se representara de una u otra forma, ese orden social.

En la figura 41 podemos ver dos figuras en posiciones diferentes, una de ellas, por sus piernas flexionadas, se puede apreciar como baja por una pendiente, aprovechando una desigualdad de la roca de la pared de la caverna, mientras que la otra figura camina con las piernas rectas hacia el espectador indicando un terreno liso.³

³ Bonaventura Puig y Perucho. *La pintura de paisaje*. Pág. 12. Sucesor de E. Meseguer. Barcelona (1948).



Fig. 39. Los Toricos de Navazo. Albarracín. Teruel.



Fig. 40. Los Toricos de Navazo. Albarracín. Teruel. Representación en negativo donde podemos ver con mayor detallismo la composición de las figuras de los toros y su distinta disposición espacial y tamaño.



Fig. 41. Pintura rupestre anasazi en Utah. Estados Unidos.

Como hemos visto con anterioridad, estas representaciones prehistóricas nos recuerdan en su morfología y composición a los posteriores dibujos y a la simbología del Antiguo Egipto, y en cierto modo al concepto de las pinturas de Brueghel el Viejo⁴ (ver fig. 42), cuando recogía la conducción del ganado vacuno. El paisaje de Rubens⁵ (ver fig. 43) representando de modo naturalista un rebaño que pasta en la pradera, es bastante más complejo que las representaciones prehistóricas, pero guarda la misma esencia conceptual.

⁴ Pieter Brueghel llamado el Viejo (h. 1525-1569). Fue un pintor y grabador holandés. Considerado uno de los grandes maestros del siglo XVI y el más importante pintor de ese país de ese siglo. Con Jan van Eyck, Hieronymus Bosco y Peter Paul Rubens, está considerado como una de las cuatro grandes figuras de la pintura flamenca.

⁵ Peter Paul Rubens (1577-1640). Pintor barroco de la escuela flamenca. Su estilo exuberante enfatiza el dinamismo, el color y la sensualidad. Trató el paisaje así como el dibujo.



Fig. 42. Pieter Brueghel El Viejo (1528-1569). *El regreso de la manada* (1565). Museo de Historia del Arte de Viena. Austria. Las montañas en este paisaje, proporcionan un contraste con sus picos marcados que dan una sensación de aislamiento eterno, haciendo un telón de fondo desolado a las labores familiares. En esta obra podemos comprobar la similitud temática y compositiva con respecto a la representación de bóvidos en cuevas prehistóricas, con la diferencia de que aquí el paisaje es explícito mientras que en los abrigos del Paleolítico, era algo intuido.



Fig. 43. Peter Paul Rubens (1577-1640). *Paisaje de atardecer con ovejas* (1638). En la producción paisajista de Rubens podemos observar su interés por la interpretación libre de la Naturaleza, ya que nunca pintó directamente del natural como harán los impresionistas en el siglo XIX, sino que él recrea el paisaje a su gusto para mostrar escenas de gran belleza. La mayoría de los paisajes de su última década presentan similares características: amplia perspectiva, distribución del espacio en tres bandas paralelas, empleo de figurillas que otorgan mayor realismo a la composición, interés por efectos lumínicos. En este caso nos encontramos con un río zigzagueante en diagonal que nos conduce hacia el punto de fuga, en el que podemos observar los últimos rayos de sol. El ambiente atmosférico y lumínico de estos paisajes parece transportar al espectador a las llanuras de Brabante que el pintor ha recogido en sus tablas. El paisaje nocturno también comparte las mismas características.

Pero llega el momento en que el paisaje deja de ser imaginado, deja de ser intuido, para llegar a un punto en el que el ser humano tiene la necesidad de forjar un nuevo lienzo de fondo, de matiz más realista que sirva de acompañamiento a la figura humana y a la animal. Empieza a surgir el paisaje como elemento definitorio de cierta simbología, aunque en la Antigüedad no podemos determinar con exactitud cuándo surge de modo definitivo este género. Si nos centramos por ejemplo en el Antiguo Egipto o en la civilización minoica (precedente de la Grecia clásica), vemos cómo se conservan algunas representaciones pintadas al fresco. Aunque en el Imperio Nuevo de la civilización egipcia solían representarse escenas de caza, estas manifestaciones artísticas no representaban el paisaje como lo entendemos nosotros, sino simplemente se proponían elementos vegetales estilizados, que ambientaban y aportaban información a la escena.

Desde un punto de vista morfológico, los dibujos paisajísticos egipcios tienen una especial relación con los aparecidos en frescos de los palacios minoicos. Centrándonos en uno de ellos (ver fig. 44), podemos extraer ciertas conclusiones interesantes para analizar la morfología de la representación paisajística que esa cultura hacía y que tan cercana era a las que se ejecutaban en ese mismo tiempo en el cercano Egipto.

La figuración minoica se desarrolló a partir de precedentes egipcios de las tumbas del Imperio Medio y de lugares de Asia, todos ellos fechados en el siglo XVIII. Estas similitudes son apreciables en la técnica de ejecución así como en la forma de tratar el cuerpo humano y la arquitectura; pero ahí acaban los préstamos, pues la pintura minoica desarrolla un mundo peculiar en su morfología y los temas tratados en sus murales, muy alejados de las rigideces y los convencionalismos de la pintura mesopotámica y egipcia.

En la civilización minoica, el dibujo de paisaje fundamentalmente expuesto en frescos, observa unas determinadas reglas que se repiten en distintos vestigios que nos han llegado hasta nuestros días. Por ejemplo, las tintas son planas, sin sombreado ni retoques posteriores, salvo en algún caso, como en ciertos murales de Akrotiri como el *Fresco de la Primavera*. Algunas representaciones murales están ejecutadas en relieve, con un previo modelado del estuco y pintado después, hecho que ya vimos que ocurría en determinadas fases del Paleolítico.

La mayor parte del repertorio iconográfico está limitado a escenas paisajísticas, mezcla del mundo vegetal y el animal, o de diversas actividades humanas relacionadas con ritos de culto o ceremonias cortesanas. La Naturaleza es la principal fuente de inspiración del Arte minoico y así se refleja básicamente en los frescos. Como elemento definitorio de la morfología del dibujo de paisaje, las composiciones aparecidas en frescos minoicos están repletas de especies de plantas terrestres, tanto autóctonas de Creta (el lirio rojo, la rosa, hiedra, coriandro,

azafrán, guisantes, olivo, pino, ciprés, etcétera) como procedentes del exterior, principalmente de Egipto (papiros, lotos, palmeras). En su doble condición morfológica, unas veces, las plantas se muestran en su estado silvestre, con riberas fluviales y rocas de fantásticos colores; otras, obedecen al gusto minoico por la Naturaleza dominada en jardines y floreros. Junto a las plantas, la pintura de esta civilización mediterránea se distingue por el exquisito tratamiento de los animales, siempre en movimiento y magistralmente captados, tanto en su medio terrestre como marino. En las escenas humanas se percibe un estilo de vida en hombres y mujeres cretenses muy diferente al de sus contemporáneos orientales y egipcios. Aun cuando el dibujo ha tomado de estos ciertos convencionalismos, tales como dar un color claro a la piel femenina y un rojo oscuro a la de los hombres, o la representación de ciertos detalles del cuerpo y objetos de vestuario u otros, el tratamiento formal es distinto, mucho más flexible y vivaz. Los cuerpos no se hallan sometidos a las reglas que imponen los ejes de simetría o la biología.

Por su parte, durante la dominación de Grecia y Roma del por entonces “mundo conocido”, no es precisamente el paisaje el género artístico que más descolló. Apenas quedan ejemplos dignos de mencionar que puedan suponer una evolución del mismo, aunque sí debemos destacar la pintura mural de la ciudad de Pompeya, donde encontramos un cambio radical en la concepción morfológica del dibujo ya que aunque se sigue usando la pared como soporte y el fresco como técnica, hallamos representaciones paisajísticas con un naturalismo inusitado y realmente extraño para los gustos de aquella civilización (ver fig. 45 y 45bis). Una pequeña evolución en un género que aún no estaba valorado como tal.



Fig. 44. *Fresco de la Primavera*. Fresco minoico. Museo Arqueológico Nacional de Atenas (h. 1550-1500 a.C.). Esta obra muestra un paisaje rocoso de vivos colores salpicado de matas de lirios en flor y sobrevolado por golondrinas pintadas con una notable precisión. Algunos críticos románticos quisieron ver en la pareja de golondrinas situada en la parte central del fresco la imagen de dos aves besándose, pero los ornitólogos modernos apuntan a que probablemente se trate de dos machos peleando. Los lirios en flor que dominan la composición nos ayudan a imaginar el paisaje de la volcánica Santorini antes de una erupción. Es una obra que se presta a variadas interpretaciones debido a su ambigüedad, a medio camino entre el naturalismo (en la representación de las aves y los lirios) y una interpretación libre de las formaciones rocosas. La línea zigzagueante que recorre el espacio representado nos transporta a un dinamismo y vitalidad no visto hasta entonces y que rompe el hieratismo de la figuración de culturas precedentes (e incluso coetáneas).



Fig. 45. Fresco de Pompeya. Detalle. Casa del Amor Punito. Los antiguos romanos no conocían las leyes de la perspectiva y la relación de tamaño entre los objetos representados no obedecía a ningún patrón geométrico. En este detalle del mural, podemos ver el protagonismo del árbol situado en el espacio central de la composición, ejerciendo de elemento que establece la simetría en este fresco. En el estudio de la misma, se desconoce si el árbol por su situación o por su propia naturaleza recoge una simbología concreta, aunque apostamos que así es. De todas formas, hay una evolución puesto que el colocar las figuras al lado de un elemento natural hace que empecemos a ver esbozos de la Naturaleza.



Fig. 45bis. Autores desconocidos. *Paisaje de la Odisea*. 60-40 a.C. Pintura al fresco. Museos Vaticanos. Este paisaje es un claro ejemplo del llamado Segundo estilo o Estilo arquitectónico, en el que aparecen elementos arquitectónicos pintados (en este caso las dos columnas laterales a la derecha), convirtiendo así las pinturas en “ventanas” a un mundo imaginado. Es notable la sensación de profundidad lograda en la pintura, teniendo en cuenta que la idea de perspectiva no se desarrollaría hasta 1.500 años después. Para lograrla, el artista opta por difuminar formas y colores en las partes de la composición más alejadas del observador.

La Edad Media, en cuanto a Arte puede dividirse en dos grandes etapas (sin menospreciar a otras importantes aportaciones a la materia como el Arte bizantino, por ejemplo): el románico y el gótico. Durante la primera de ellas, la morfología en la representación paisajística encierra escenas naturales, tales como montañas, valles, árboles, ríos y bosques y es característico que se incluya, el cielo y el tiempo atmosférico como elementos importantes de la composición, aplicando a estos componentes un carácter simbólico e iconográfico. En el Medievo, los paisajes representados tanto en los dibujos autónomos como preparatorios para una obra de otra índole, son a menudo percibidos como si lo viésemos a través del marco de una ventana

imaginaria (ver fig. 28). Dicho paisaje fue adquiriendo cada vez un papel más relevante hasta ocupar toda la superficie del soporte. Paralelamente los personajes que desarrollaban las escenas fueron con el tiempo, perdiendo relevancia y tamaño.



Fig. 46. Giotto. *La huida a Egipto* (h. 1305-1306). Capilla de los Scrovegni. Padua, Italia. Se evidencia en este fresco el apartamiento de Giotto del estilo bizantino: a las representaciones frontales opone aquí posturas de espaldas o de perfil; además, no representa a los personajes en un fondo dorado, sino en un paisaje agreste y montañoso, menos anguloso y más realista. Es un páramo grande y árido, escenario desierto que resulta un entorno más amenazador; sólo algunos árboles dispersos rompen la monotonía de este extraño paisaje, árboles delgados, con todas sus hojas detalladas.



Fig. 47. Joachim Patinir. *Paisaje con huida a Egipto* (h. 1524). Museo del Hermitage. San Petersburgo, Rusia. El pintor flamenco supuso una notable evolución morfológica desde los supuestos implantados por el trabajo de Giotto, donde encontramos un mayor pulso naturalista que se aprecia en el detallismo de la vegetación y su preocupación por la representación del plano de cielo. El paisaje de Patinir no nos resulta tan extraño como el de Giotto, aunque no sea una mimesis de la Naturaleza.

En el arte gótico, el dibujo fue expresivo y con un tinte más realista, manifestando el naturalismo de forma relativa en sus composiciones (ver fig. 46). Es el caso de algunos dibujos y pinturas de Giotto di Bondone quien imprimió a sus trabajos un impulso naturalista hasta entonces desconocido. Fue él uno de los primeros en introducir el paisaje en la representación. Pero el primer gran hito evolutivo desde el punto de vista morfológico en el género de dibujo de paisaje, lo encontramos con la excelsa figura de Joachim Patinir, el primer artista flamenco gótico que representó el paisaje de forma magistral e independiente, cuyo dominio de la representación realista de la Naturaleza y del paisaje, estaba por encima de las composiciones religiosas y mitológicas que tanto predominaban en la época. Las escenas aparecidas en dichos paisajes son un mero pretexto para representar una vista geográfica, contemplada desde una perspectiva

elevada (ver fig. 47). De esta forma, se comprueba que Patinir era un excelente seguidor de la escuela de Gérard David⁶ (ver fig. 48).



Fig. 48. Gérard David (1460-1523). Detalle central del *Retablo del bautismo de Cristo* (1502-1508). Musée Comunal, Brujas. Bélgica. En riguroso eje vertical con Cristo está Dios Padre y una paloma símbolo del Espíritu Santo. En la parte posterior aparece un paisaje de verde luminoso aunque no es protagonista. En primer término se representan con detalle hierbas y flores. Claramente es un paisaje elaborado en estudio.

⁶ Gérard David (1460-1523). Pintor flamenco, uno de los máximos exponente de la pintura gótica.

Durante la Edad Media, y pese a su gran importancia en el género del paisaje, el Sol no estaba considerado como el astro más importante y centro del Universo como defendían las teorías heliocéntricas que Galileo se encargara unos años más tarde de publicar (y que le valiera una condena de la Inquisición al defender al Sol como centro de nuestra galaxia). Aún así, hubo muchos artistas y pensadores del Medievo que lo tomaron en consideración como el más importante astro de la bóveda celeste y además, generador de luz para el paisaje, elemento este, como es bien sabido, fundamental para el desarrollo del arte plástico. Por ejemplo, Themon Judaeus se refería a la jerarquía del “planeta Sol” en el conjunto del Universo en estos términos: “El rey sabio en medio de su reino” o como dijo Galileo (conociendo de la verdadera condición del Sol) “el corazón de todos los planetas”.⁷

Referente a este astro podemos decir que sus poderes son transmitidos a la Luna, a través de la luz, de ahí que nuestro satélite fuera llamado “la reina del cielo”. La Luna y el Sol fueron los dos astros que más atrajeron la atención de los naturalistas medievales. A estos dos elementos del orbe celeste se le atribuyeron propiedades ocultas que alteraban la morfología de la Naturaleza e influían en la Tierra⁸. La luz solar y como consecuencia la luz lunar, fueron las protagonistas de muchas de las obras paisajistas de la época y de todas las venideras, puesto que la luz pone en marcha la creación entera, no solo la del nacimiento, sino la reiterada y personal de cada hora. Se trata de la contracción y dilatación de un proceso de respiración que mantiene el milagro de este mundo. La luz solar no desaparece ni se diluye, sino que aguanta como una mano diáfana y solamente se cubre con un paño de sombra para no deslumbrar. Igual que el cielo al atardecer, usando las nubes fucsias, moradas y rosas, para que destaquen su verde, su amarillo y su azul. La luz es imprescindible para

⁷ Comentario que hizo Galileo sobre la obra *De caelo* de Aristóteles donde habla del Sol como “corazón” del Universo. El sol ya fue comparado por Macrobius, quien en su *Commentarii in Somnium Scipionis* caracteriza al Sol como “corazón de cielo”.

⁸ Bartolomé el Inglés en su *De rerum proprietatibus* dedica un capítulo a cada uno de los planetas describiendo sus propiedades. Libro VIII, cap. 23.

determinar la forma de los elementos en el paisaje, creando cambios morfológicos momentáneos, es decir de transición rápida y exclusivamente visual. La imaginaria ausencia de la luz nos rodea de un estado lleno de secretos y profundidad (ver fig. 49).



Fig. 49. Rembrandt (1606-1669). *Paisaje* (1650). En esta obra podemos observar el misterio y los secretos que el juego de luz y sombras provocan en el espectador, haciendo de un elemento natural el protagonista de la representación. Conceptualmente, la obra no conlleva mensaje alguno, pero visual y morfológicamente es de una belleza inusitada. La luz incide de manera especial en los elementos vegetales. Se nota incluso, un cierto uso del tenebrismo legado por Caravaggio, del que se también se toma su gusto por la unidireccionalidad de la luz.

Sin la luz que nos lega el Sol no habría figuración plástica. El paisajista abre en el más estricto de los sentidos los ojos a la luz y la luz le da, el más estricto sentido a su vida. Surgen entonces, varias cuestiones... ¿Qué será para él en el día a día, la luz? ¿Se alimenta la luz de los colores que las cosas le ofrecen, los transforma, los regula o las cosas son un mero soporte

para que ella repose su polícroma carga de belleza?⁹. Estas preguntas resultan dificultosas de responder, pues los artistas plásticos no sienten todos de la misma manera, hay diferencias y lo que sienten lo suman a la realidad patente, alcanzándose así una gran variedad de resultados.

Por su parte, Leonardo da Vinci nos dice: “Mirad la luz y admirad su perfección. Cerrad los ojos y observad; lo que habéis visto ya no existe; lo que veis no existe todavía.” ¿Quién lo rehace si quien lo hace está en perpetuo movimiento? He aquí el incesante e incansable oficio de la luz...¹⁰. Leonardo afirmaba que “el dibujo lleva consigo luz y sombra”, como es fácilmente observable en muchas etapas históricas. La representación paisajista lleva consigo la batalla de luz y sombra.¹¹

La luz teatral (que no quiere decir que sea una luz artificial como bien nos enseñaba el maestro Caravaggio¹² en *La vocación de San Mateo*), es direccional, es decir, como la luz que se asoma a un interior completamente oscuro a través de una ventana abierta, adquiere en la obra un protagonismo absoluto, trastocando por completo la morfología de la figuración. Por su parte, Leonardo no se plantea la luz como una concepción abstracta sino como un ente exclusivamente significativo. Este concepto de la luz donde se aúna, el misterio y la perspectiva, se recoge muy bien en la *Virgen de las rocas* (ver fig. 50).

Otro de los elementos más sobresaliente en el paisaje es el agua. La presencia de este elemento en el ambiente es esencial, aportando componentes estéticos que revalorizan el paisaje a un nivel elevado.

⁹ AA.VV. *La luz en la pintura. Carroggio*. Prólogo de Antonio Gala. págs.7, 8, 9. S.A. de Ediciones Barcelona.

¹⁰ AA.VV. *La luz en la pintura. Carroggio*. Prólogo de Antonio Gala. Pág 9. S.A. de Ediciones Barcelona.

¹¹ AA.VV. *La luz en la pintura. Carroggio*. Prólogo de Antonio Gala. Pág 12. S.A. de Ediciones Barcelona.

¹² Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Pintor italiano considerado como el primer gran exponente de la pintura del Barroco.

Por su parte, la vegetación es un componente vital en determinados paisajes y en su representación plástica, ya que por sí misma proporciona gran variedad en el colorido y textura dentro del entorno natural.



Fig. 50. Leonardo da Vinci. *La Virgen de las rocas* (1483-1486). Museo del Louvre. París. En el fondo observamos un paisaje rocoso, en vez de detalles arquitectónicos. El paisaje que se divide entre las rocas es alpino, ambiente absolutamente innovador, en el que las figuras se agrupan formando una pirámide, envueltas por un paisaje salvaje de rocas que caen y aguas que se arremolinan. En esta obra destaca el delicado uso del *sfumato* leonardesco, que deshace los contornos de los elementos, creando un ambiente misterioso e irreal. Es reseñable también la precisión del dibujo, que se detiene en las plantas del primer plano reproduciendo exactamente las variadas especies vegetales.

Del Renacimiento se ha dicho que fue el inicio de un nuevo concepto del mundo, filosóficamente hablando, mostrando un renacer de las artes y de las mentalidades tomando como base la morfología artística gestada en el mundo clásico. Pero el Renacimiento no fue simplemente un capítulo de mimesis de Grecia y Roma. Los renacentistas, basados en el humanismo, llegaron a evolucionar el concepto de Arte, innovando y legando a la posteridad una herencia impresionante en cuestiones como la concepción de cada género, el color, la luz, la composición, la perspectiva, en definitiva el estudio de la forma. Una época de luz frente a los diez siglos de cierta oscuridad de la Edad Media. Un mundo donde se dio especial importancia al naturalismo frente a la superstición y a la ciencia frente al conocimiento teológico, desembocando *a posteriori* en un Arte donde predominaba el simbolismo y un concepto de la Naturaleza donde se buscaba el carácter insinuado de una realidad sobrenatural.

En la época renacentista, lo importante con respecto a la Naturaleza fue la investigación y la clasificación de los datos obtenidos de la realidad. Para ello, hay que volver a destacar la importancia que para estos artistas tuvo el dibujo como elemento esencial de su trabajo preparatorio. En lo tocante al paisaje, esta relación es mucho más íntima, si cabe. El artista del Renacimiento fue un estudioso de las realidades notables del mundo paisajístico y la demostración del dominio más escrupuloso de la representación del paisaje que le rodeaba (ver fig. 51). No había sensación de existencia de elementos desligados de un todo, sino que estos se interrelacionan dependiendo unos de los otros. Esto es, si elimináramos uno de ellos ni la composición, ni el contenido conceptual funcionaría.

Leonardo da Vinci fue uno de los grandes teóricos del dibujo durante el Renacimiento. Concretamente, consagró al dibujo un capítulo entero de su *Tratado de la pintura*, explicando los mecanismos que se utilizan para hacer de este género, un ente independiente. Estudió Leonardo antes que nadie los efectos de los elementos naturales y su incidencia en el análisis morfológico de la obra artística. Por ejemplo describía el aire como agente

de lejanía que “entre horizontes igualmente lejanos, parecerá que está más lejos aquel que tenga una atmósfera más espesa, y a la inversa, el que disponga de aire más puro parecerá más cercano”. Con respecto al cromatismo, Leonardo explica que “cuanto más oscuro el verdor, más se acercará al azul, porque el azul es un compuesto de claros y oscuros vistos desde lejos”¹³.

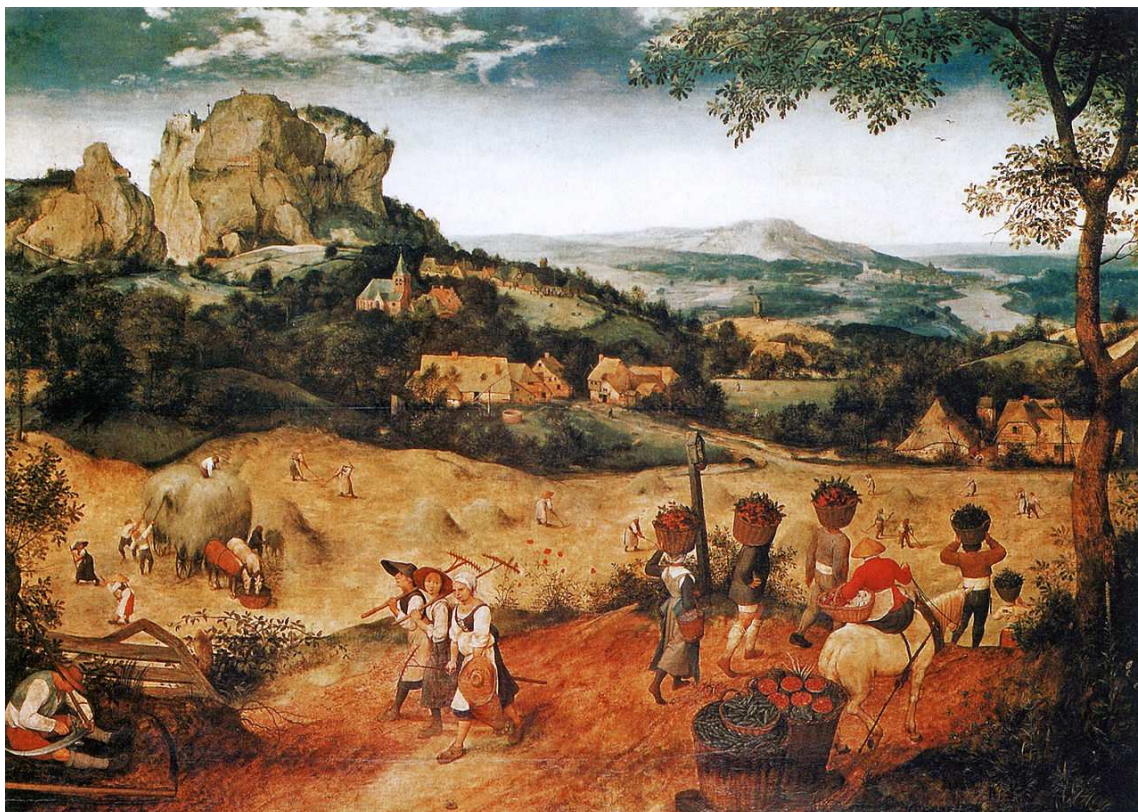


Fig. 51. Pieter Brueghel el Viejo (1525-1569). *La siega del heno* (1565). Palacio de Lobkowitz, en el Castillo de Praga. República Checa. En esta obra podemos observar claramente el detallismo y el creciente naturalismo que Brueghel el Viejo impregna a toda la composición. Tal y como comentaba Simmel, el paisaje es un todo y no elementos desligados (por ejemplo vemos la aparición de arquitecturas enclavadas en un entorno puramente natural, una moda que en el Renacimiento continuaría con bastante asiduidad).

El paisaje durante el Renacimiento logró la autonomía iconográfica con una construcción realista aportada por el arte flamenco y alemán, como nos muestra las obras paisajísticas realizadas en acuarela por Alberto Durero (ver fig. 52). El paisaje, en su forma idealizada de inspiración clásica, es

¹³ Leonardo da Vinci (1452-1519). Libro XV. *Tratado de la pintura*. Akal. Madrid, 1986.

algo que debe atribuírsele a Italia, siendo El Perugino¹⁴ (ver fig. 53) maestro de Rafael, uno de los más destacados elaboradores de vastos espacios naturales, en los que se situaban los personajes.

En el dibujo de paisaje del Renacimiento, la cuestión morfológica nos habla que las técnicas que solían emplearse fueron el carboncillo, la sanguina, el grafito y la tinta, aunque hay que decir que como género propiamente dicho, el dibujo no tuvo especial predicamento para los artistas renacentistas aunque sí (como anteriormente ha quedado demostrado) como estudio preparatorio y continuidad para obras posteriores. En contraposición, el grabado fue profusamente cultivado en esa época y se trabajó como una técnica autónoma de reproducción y divulgación de una idea. El pintor y dibujante inglés Edward Norgate escribió *Miniatura*, un libro publicado hacia 1650, donde decía:

“Solo en el Renacimiento se comienza a liberar el paisaje de su función subordinada, de mero fondo en escenas religiosas o mitológicas. De ser un accesorio, el paisaje se emancipó para convertirse en una forma artística autónoma: es un descubrimiento de la Edad Moderna”.

15

Edward Norgate

¹⁴ Pietro Vannucci, El Perugino (1445-1523). Artista cuatrocentista italiano.

¹⁵ Edward Norgate (1581-1650). Dibujante, músico y escritor. Escribió *Miniatura*, un estudio de amplia circulación de la pintura en miniatura en su época que sirve hoy en día como una guía de materiales y técnicas, y un registro del conocimiento artístico.

En el dibujo paisajístico renacentista cabe mencionar el surgimiento de un paisaje “puro” que atrajo la atención y que sirvió posteriormente como inspiración a los surrealistas y expresionistas. Ejemplo de ello fue *Vista de Toledo* de El Greco¹⁶ -al que muchos pintores del siglo XX vieron como el verdadero precursor del Impresionismo- (ver fig. 54).



Fig. 52. Alberto Durero (1471-1528). *Paisaje alpino* (1495). Ashmolean Museum. Oxford. Reino Unido. Acuarela. Desde un punto de vista morfológico, el estilo minucioso y detallista de Durero se ha transformado en esta obra en una técnica suelta, de pincelada ligera y transparente. El detalle se ha sacrificado a la idea del conjunto, de modo que el artista ha conseguido una bella panorámica, tomada desde la lejanía y filtrada por el suave tono azulado del aire de montaña. Durero ha usado una iluminación uniforme, sin ningún efecto atmosférico, centrando todos sus esfuerzos en la representación de la montaña y la Naturaleza.

¹⁶ Doménikos Theotokópoulos, El Greco (1541-1614). Pintor del final del Renacimiento que desarrolló un estilo muy personal. Hasta los 26 años vivió en Creta, donde fue un apreciado maestro de iconos en el estilo posbizantino vigente en la isla. Después residió diez años en Italia, donde se transformó en un pintor renacentista, primero en Venecia, asumiendo plenamente el estilo de Tiziano y Tintoretto, y después en Roma, estudiando el manierismo de Miguel Ángel. En 1577 se estableció en Toledo (España), donde vivió y trabajó el resto de su vida.



Fig. 53. Pietro Perugino (1446-1523). *El combate entre el amor y la castidad* (1503). Museo de Bellas Artes. Caen. La idealización, basada en una conceptualización grecolatina, es la nota predominante en este dibujo paisajístico de El Perugino. Podemos destacar una nota totalmente alejada de la realidad, como es el personaje que sobrevuela la escena.

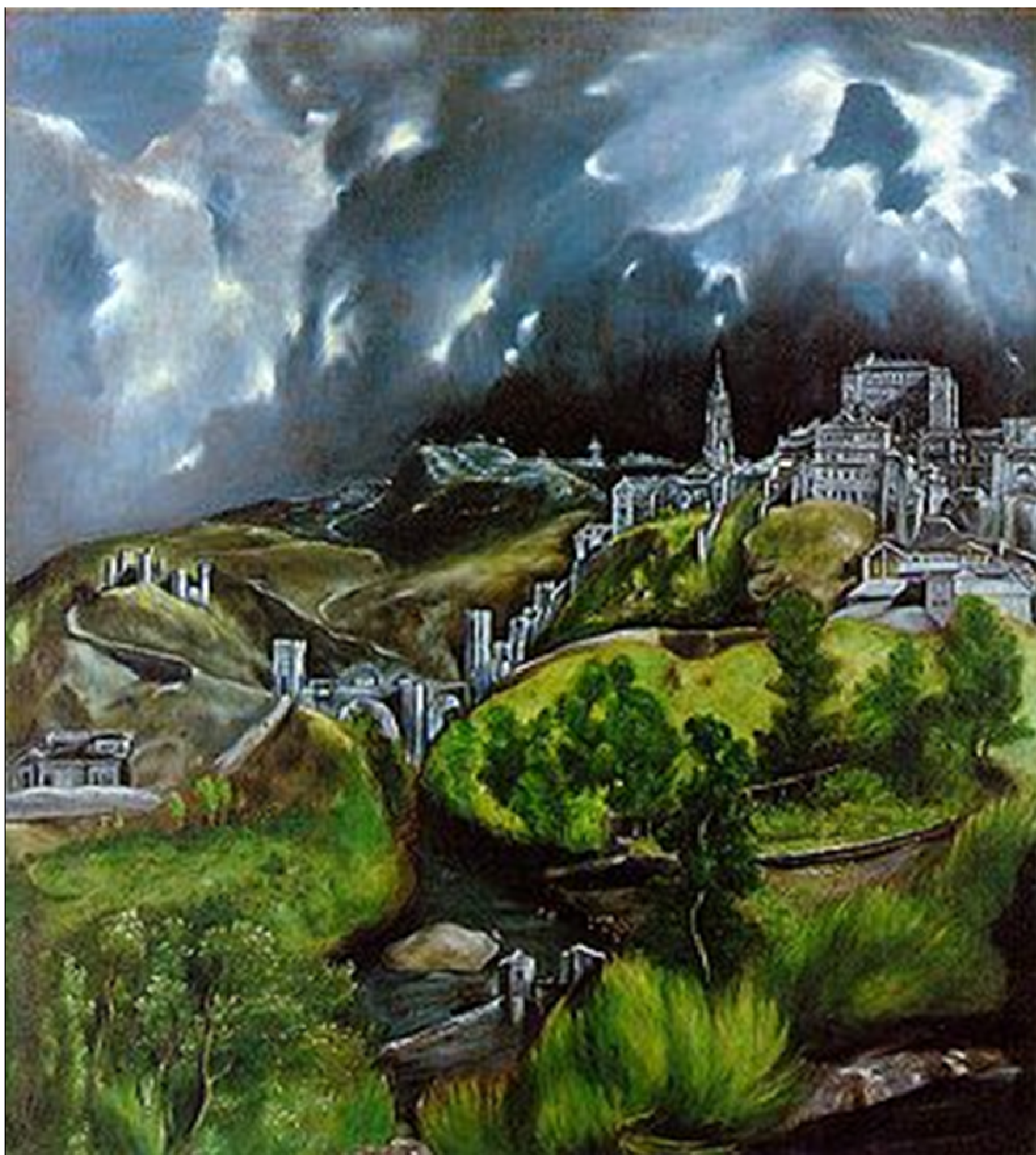


Fig. 54. El Greco (1541-1614). *Vista de Toledo* (1596-1600). Museo de Arte Metropolitano. Nueva York. En esta magnífica obra del genio cretense, vemos un paisaje que acentúa los desniveles espaciales con edificios tétricos en una atmósfera alucinada. En ocasiones se la ha comparado con *La tempestad* de Giorgione. La obra adopta un punto de vista bajo. No obstante, se toma algunas libertades en relación con la verdadera disposición de Toledo. Algunos edificios están representados en posiciones diferentes a las de su verdadera ubicación. Hay edificios quizá inventados por el pintor. A la derecha se ve el Alcázar y la catedral con su campanario; en el centro se ve el corte del Tajo, atravesando el puente de Alcántara. Los monumentos están iluminados por una luz fantasmagórica que retrata sus perfiles nítidamente. Junto a *La noche estrellada* de Vincent van Gogh y algunos paisajes de Joseph Turner, la *Vista de Toledo* se encuentra entre las mejores representaciones del cielo en el Arte occidental, y presenta fuertes contrastes de color entre el cielo y las colinas que quedan debajo de él. El cielo, muy amplio, está pintado con grandes manchas, unas azules, otras representando nubes, con una gran abstracción. Es uno de los dos paisajes que quedan pintados por El Greco de la Ciudad Imperial. El otro, titulado *Vista y plano de Toledo*, se conserva en el Museo de El Greco de la ciudad castellano-manchega. No obstante, este es el único de los dos que plasma la ciudad en una pura representación paisajística.

Como nota importante en el paisajismo desarrollado durante el Renacimiento, tenemos que destacar (por su concepto y por su morfología), las obras de Albrecht Altdorfer¹⁷.

Máximo representante de la Escuela del Danubio¹⁸, es uno de los primeros artistas en la historia de la pintura europea en representar el paisaje puro. Tomando como referencia a un maestro del dibujo de paisaje como es Joachim Patinir, donde el paisaje era el fondo (con un protagonismo casi absoluto, pero fondo al fin y al cabo) de una obra de temática religiosa, en la obra de Altdorfer, el paisaje es el único motivo y protagonista de la representación (ver fig. 55).

¹⁷ Albrecht Altdorfer (1480-1538). Pintor, dibujante y grabador alemán del Renacimiento, influido por Alberto Durero y Lucas Cranach el Viejo. Se le considera el mayor representante de la Escuela del Danubio.

¹⁸ La Escuela del Danubio o del Donau es el nombre de un círculo de artistas del primer tercio del siglo XVI en Baviera y Austria. Muchos también fueron innovadores grabadores. Estuvieron entre los primeros pintores y dibujantes en usar regularmente un paisaje puro, y sus figuras, influidas por Matthias Grünewald, a menudo son altamente expresivas, cuando no expresionistas. Muestran poca influencia italiana.

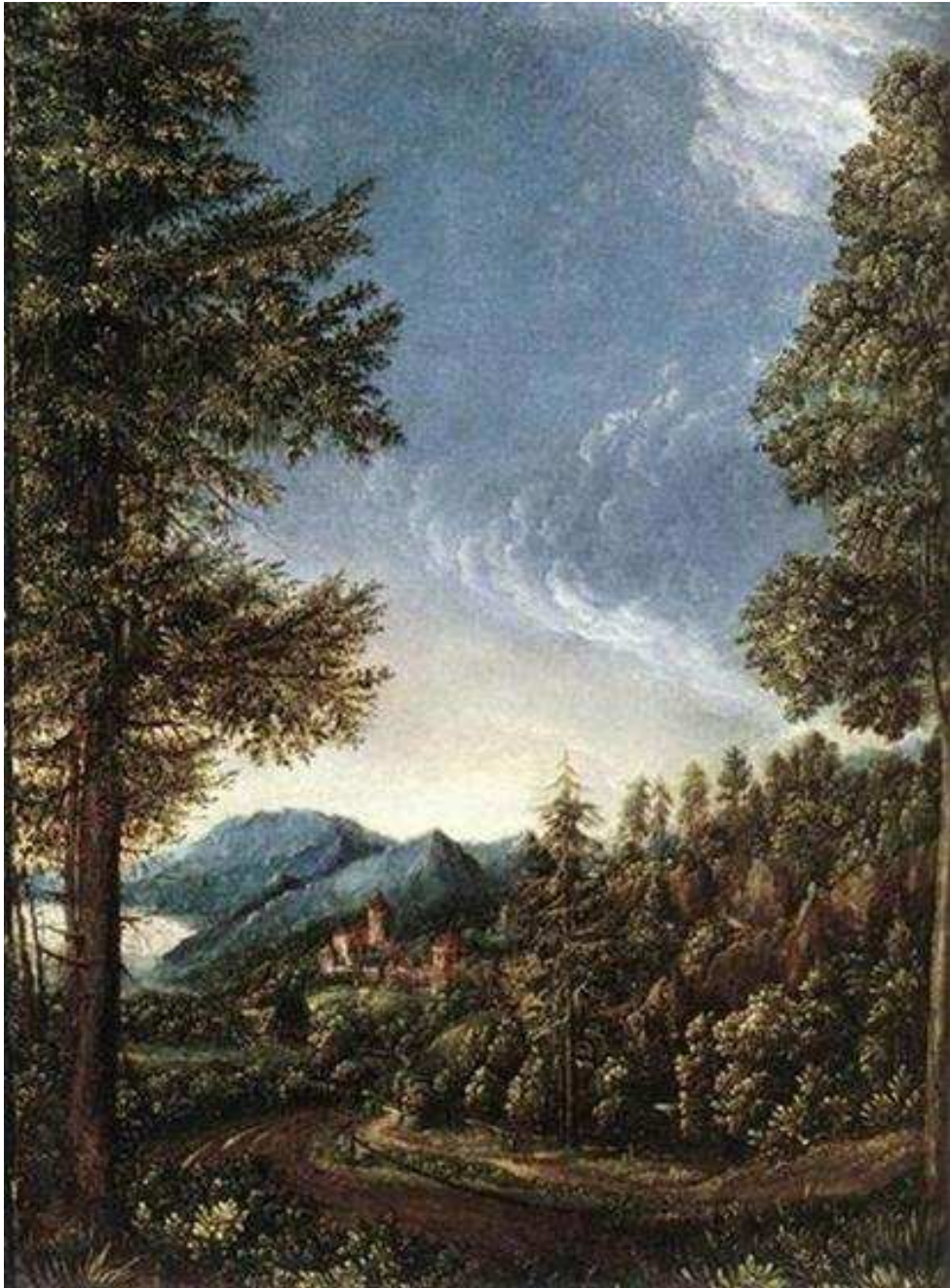


Fig. 55. Albrecht Altdorfer (h. 1480-1538). Paisaje del Danubio cerca de Ratisbona. (h. 1522-1525). Alte Pinakothek, Munich. La morfología de la vegetación dibujada por Altdorfer, hace que podamos vislumbrar con claridad qué tipo de plantas son las que predominan en la zona, escenario de esta representación inspirada plenamente en el paisaje vegetal.

Se trata de una obra de pequeño formato, pintada con una notable atención a los detalles. Colocando dos árboles en los laterales de la pintura, Altdorfer

emplea un doble *repoussoir*¹⁹ para dirigir la vista del espectador hacia el fondo de la composición, donde un camino serpenteante se dirige hacia el castillo. Sin embargo, en la obra no aparece ninguna figura humana, aumentando la pureza del paisaje. Aunque este representa un lugar concreto (las inmediaciones del castillo de Wörth), es bastante posible que Altdorfer haya añadido toques “románticos” para aumentar la belleza de la escena.

Continuando por nuestro discurrir histórico, en el Barroco no destacó el paisaje dentro de las artes plásticas, sobresaliendo, entre los pocos artistas que lo cultivaron con cierta asiduidad, Adam Elsheimer²⁰ (ver fig. 56). Desde un punto de vista morfológico, en esta época, el paisaje se utilizaba como elemento secundario, es decir como fondo, tratado con auténticos efectos atmosféricos y de luz, donde se representaba la figura de temática religiosa de forma habitual. Debemos destacar a dos genios de esta época que tocaron de forma más o menos directa el dibujo de paisaje: Diego Velázquez y Peter Paul Rubens. Del artista sevillano, podemos decir que subordinó el paisaje a la figura humana, pero no desdeñó en absoluto trabajar al máximo el paisaje en su detalle. Todo ello sin una observación directa del mismo, lo que denota un gran dominio de la experiencia como observador del maestro sevillano. La imaginación, la maestría y la experiencia hicieron lo necesario para dar armonía a los paisajes que dibujaba este excelso artista.²¹

¹⁹ *Repoussoir* es una técnica mediante la cual se coloca en primer término uno o varios elementos que provocan que la vista del espectador se dirija hacia el elemento principal de la composición con el propósito de crear profundidad espacial.

²⁰ Adam Elsheimer (1578-1610). Dibujante y pintor alemán. En sus obras se incluye una gran variedad de efectos de luz y un innovador tratamiento del paisaje. Fue una determinante influencia en muchos otros artistas, entre ellos Rembrandt y Peter Paul Rubens.

²¹ Diego de Silva y Velázquez (1599-1660). Pintor barroco, considerado uno de los máximos exponentes de la pintura española y maestro de la pintura universal. Pasó sus primeros años en Sevilla, donde desarrolló un estilo naturalista de iluminación tenebrista (técnicas practicadas en sus dibujos paisajistas) por influencia de Caravaggio y sus seguidores.

Fue en pleno siglo XVII cuando el paisaje se estableció definitivamente como género en Europa, produciéndose tal auge, que proporcionó diversas visiones de paisaje según el dibujante que se dedicara a este género. Así, había artistas que tomaban como tema los paisajes típicos de los Países Bajos, invernales y muchos de ellos con animales... Hubo quien se especializó en marinas o dibujar el mar agitado.

Mientras que en el Norte de Europa se realizaban de forma autónoma todo tipo de temática paisajista, en el sur del continente (incluido España, claro está), seguía necesitándose una anécdota como pretexto para representar un paisaje, realizándolo a partir de elementos diversos y preestablecidos. Esta línea fue la que siguieron los grandes paisajistas franceses como Claudio de Lorena²² (ver fig. 57). Lorena observó atentamente la Naturaleza e hizo estudios al aire libre sobre la luz a las diferentes horas del día, y también sobre los efectos que disponían los reflejos en el agua.

²² Claudio de Lorena (h. 1600-1682). Dibujante y pintor francés del Barroco, se enmarca en la corriente denominada clasicismo, dentro del cual destacó en el paisaje lírico y clásico, a la manera de Elsheimer. Lorena tenía una visión idealizada del paisaje, donde el culto a la Antigüedad, la serenidad y placidez de mar y cielo, del Sol, de las figuras, reflejan un espíritu evocador, idealizador de un pasado mítico, perdido pero recordado en una ideal perfección.



Fig. 56. Adam Elsheimer (1578-1610). *Huida a Egipto* (1609). Alte Pinakothek, Munich, Alemania. Una de las obras más conocidas de este autor debido a la fusión innovadora de elementos religiosos y paisajísticos y a su yuxtaposición detallada de la luz y la oscuridad. En ella hay varias fuentes de luz: la luna que se representa y se refleja con precisión en las aguas tranquilas. Hay una hoguera cerca de los pastores de la izquierda. En el centro de la composición, José sostiene una antorcha que ilumina a María y el niño. El paisaje muy arbolado y casi negro, forma una diagonal a través del cielo conteniendo a los personajes más importantes. La oscuridad que preside la figuración de la vegetación, hace que la morfología de estos elementos, casi se pierda siendo difícil de identificar el tipo de planta.



Fig. 57. Claudio de Lorena (h. 1600-1682). *Paisaje con Santa María de Cervello*. Museo del Prado, Madrid. La obra recoge un amplio panorama vegetal. Destaca por la utilización de la luz, a la que otorga una importancia primordial a la hora de concebir el cuadro: la composición lumínica sirve en primer lugar como factor plástico, al ser los elementos de la Naturaleza un factor estético, al destacar la luz como principal elemento sensible, como el medio que atrae y envuelve al espectador, y lo conduce a un mundo de ensueño, un mundo de ideal perfección recreado por el ambiente de total serenidad y placidez. La obra de Lorena expresa un sentimiento casi panteísta de la Naturaleza, que es noble y ordenada como la de los referentes clásicos de que se nutre el *opus* loreniano, pero aun así libre y exuberante como la Naturaleza salvaje. Recrea un mundo perfecto ajeno al paso del tiempo, pero de índole racional, plenamente satisfactorio para la mente y el espíritu. Sigue aquel antiguo ideal de *ut pictura poesis*, en que el paisaje, la Naturaleza, traducen un sentido poético de la existencia, una concepción lírica y armonizada del universo. En sus obras es habitual la presencia de figuras humanas, pero, al igual que ocurría en las obras de Patinir, éstas son insignificantes comparadas con su entorno natural.

El estilo característico del siglo XVIII europeo fue el Rococó, periodo artístico que se caracterizó por aspectos formales como pueden ser el gusto por colores luminosos, suaves y claros, predominando las formas inspiradas en la Naturaleza (ver fig. 58). Thomas Gainsborough²³ fue un claro ejemplo del desarrollo de estas características morfológicas del paisaje.

²³ Thomas Gainsborough (1727-1788). Pintor y dibujante de paisajes inglés. Considerado como uno de los grandes maestros del retrato y del paisaje.

En la segunda mitad del siglo XVIII, en consonancia con el auge de los estudios de Historia del Arte, el concepto de estética comenzó a proliferar y a ser estudiado. En su *Filosofía del Arte o Estética*, Friedrich Hegel²⁴ explica que “encontramos en la Naturaleza, un eco que responde al alma, y con los objetos físicos, reconocemos rasgos que tienen afinidad con el espíritu (...). Por su carácter inmediato, cierto es que colinas, montañas, bosques, valles, torrentes, llanuras, el Sol, la Luna, el cielo estrellado, etcétera, se presentan, sí, como tales, como montes, como ríos... Pero, ante todo, estos objetos tienen interés en sí propios, en cuanto aparece en ellos la libre vitalidad de la Naturaleza, y en cuanto produce cierta armonía con el alma humana, como siendo ella misma viva”.²⁵



Fig. 58. Thomas Gainsborough (1727-1788). *El señor y la señora Andrews* (1749). National Gallery. Londres. Las figuras de los jóvenes esposos no ocupan el centro de la composición, sino que han sido desplazados hacia la izquierda, permitiendo al artista centrarse en la representación del paisaje.

²⁴ Friedrich Hegel (1770-1831). Filósofo alemán, máximo representante del idealismo y uno de los teóricos más influyentes en el pensamiento posterior.

²⁵ Friedrich Hegel (1770-1831). *Filosofía del Arte o Estética*. Abada. 2006.

Por su parte, en la época neoclásica, el dibujo adquiere mucha importancia, llevándose de nuevo el interés hacia el trazo puro. El color pasa a un segundo plano siendo aplicado sólo como complemento de la grafía. Como ejemplo de ello, acudamos a la obra de John Constable (ver fig. 59).



Fig. 59. John Constable (1776-1837). *Cabaña en East Bergholt* (1833). Lady Lever Art Gallery. Liverpool. Reino Unido. En esta obra, el artista inglés se aleja del concepto representativo del paisaje que hasta entonces había cultivado. El color pasa a un segundo plano en favor de la grafía. El trazo es más enérgico, más dinámico, representando una morfología totalmente diferente a lo observado hasta entonces (como ejemplo, comparemos esta obra con su paisaje más conocido, *El carro de heno*, realizado doce años antes).

En el Romanticismo, el artista crea su obra a partir de sus emociones, sentimientos e ideas íntimas. Es su propio yo, la fuente de arte, la garantía de su originalidad y el baremo de su valía. La influencia de la cultura grecolatina deja también su impronta en los distintos géneros, incluido el

paisaje. Manteniendo esta idea sobre la creación artística y el triunfo de la subjetividad, Leonardo da Vinci escribió:

*“(Si el dibujante) quiere crear parajes y desiertos los puede formar. Lo mismo si ansia valles o si desea descubrir amplias franjas de terreno desde las cimas de las montañas. En general, lo que siempre existe en nuestro mundo o nuestra fantasía, lo posee primero en su espíritu y luego en sus manos.”*²⁶

Leonardo da Vinci

Como ejemplo de lo explicado por Leonardo, y de las características del Romanticismo en el paisaje, debemos destacar la capital figura de Caspar David Friedrich, donde aflora ese intenso subjetivismo y exaltación de los sentimientos (ver fig. 60). Diferente es el caso de Turner, excelso paisajista, que escapa de cualquier categorización morfológica, aunque sus aportaciones a la representación del paisaje, son enormes como podemos observar en prácticamente cualquiera de sus obras (ver fig. 61).

Otro caso de excepcional singularidad lo tenemos en otro de los grandes paisajistas de esta época. Jean-Baptiste-Camille Corot, principal representante de la Escuela de Barbizon²⁷, a medio camino entre el Romanticismo y el naturalismo más militante, propio del Realismo artístico.

²⁶ Ver capítulo III, cita 13.

²⁷ La Escuela de Barbizon (h. 1830-1870) fue el conjunto de artistas franceses reunidos en torno al pueblo de Barbizon. El hecho de que estos pintores y dibujantes de paisajes dejaran París para refugiarse en un pequeño pueblo ya es una actitud de abierta oposición al sistema vigente, no sólo en el ámbito plástico, sino también en el orden social. Los artistas de Barbizon fueron parte del Realismo pictórico francés, que surgió en reacción al más formalista Romanticismo.

La obra de Corot posee, con frecuencia, un fondo de intenso lirismo acentuado por una luminosidad transparente -e incluso exaltada, rasgos característicos del Romanticismo- que desmaterializa los elementos formales en aras de una nueva visión de la Naturaleza, eliminando de raíz cualquier asomo de pesadez. De hecho, Corot consigue hacer evolucionar la idea partiendo de supuestos clásicos en dirección al lenguaje moderno, Consecuentemente, y presintiendo como ningún otro el modelo impresionista, el paisaje va a ser para Corot una ordenación de valores según la luz y la distancia, por encima de otros objetivos (ver fig. 62). El dibujo de paisaje, gracias a las aportaciones esenciales tanto de Turner como de Corot, sufre una especial transformación morfológica que anticipa la evolución hacia nuevos presupuestos conceptuales que cristalizarán en las aportaciones hechas al género en corrientes como el Impresionismo y las vanguardias de inicios del siglo XX.



Fig. 60. Caspar David Friedrich (1774-1840). *El gran vedado* (*El vedado de Ostra*). (1832). Gemäldegalerie, Dresde. Alemania. Las obras de Friedrich son el arquetipo del paisaje romántico. Las curvaturas tanto de la orilla del río como de las nubes hacen parecer que el lienzo esté visto a través de un cristal convexo, o colocado sobre una superficie cilíndrica. Es constante en su obra la sensación de soledad, lo que implica un punto de vista morfológico diferente con respecto a las obras de sus coetáneos (como Constable).



Fig. 61. Joseph William Turner (1775-1851). *Castillo de Norham, amanecer* (1845). Tate Gallery. Londres. Reino Unido. Este paisaje es uno de los puntos culminantes del proceso de liberación artística emprendido por Turner en la década de 1830, y que darían como resultado las grandes obras maestras de la década siguiente, como el famosísimo *Lluvia, vapor y velocidad* o los prácticamente abstractos *Amanecer con monstruos marinos* o *Paisaje de montaña*. En una ocasión, un crítico calificó a Turner como “ese pintor que tiene la manía de pintar atmósferas”. En esta pintura, paisaje y arquitectura se funden y casi toda forma reconocible ha quedado diluida por la omnipresente luz del amanecer. En comparación con Constable, la obra de Turner resulta más sugerente, menos encorsetada, menos academicista, donde la morfología de la propia obra, queda libre para una interpretación personal.



Fig. 62. Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875). *Recuerdo de Mortefontaine* (1864). Museo del Louvre, París. Francia. Corot capta matices de luminosidad según las diferentes horas del día y las alteraciones que se producen en relación con los fenómenos atmosféricos. Para lograrlo, investiga a fondo la tonalidad y el cromatismo consiguiendo resultados sorprendentes: con gradaciones de luz otorga a los colores mayor o menor preeminencia y, de acuerdo con la profundidad espacial lograda, consigue así obtener la dimensión espacial del conjunto. Corot obtiene en esta obra una armonía de colores impresionante. Una variedad cromática que constituye la estructura y establece la morfología de la obra en sí. Pocos años después, Corot pintó una obra similar, *El barquero de Mortefontaine* (ver fig. 63), con el mismo punto de vista compositivo y la misma estructura dibujística y morfológica.



Fig. 63. Jean-Baptiste-Camille Corot (Francia, 1796-1875). El barquero de Mortefontaine (1865-1870). Museo del Louvre, París. Francia.

En el Realismo (época que prácticamente se superpone con el Romanticismo, y en algunos países -como por ejemplo, España- apenas los separan dos décadas), el hombre debe aparecer dentro de su ambiente habitual, asociado directamente al concepto de Naturaleza. Esta época encarna lo bello y lo feo como formas naturalistas, sin idealizaciones o interpretaciones subjetivas. El Realismo se caracteriza por un dibujo vigoroso aunque técnicamente no sea exacto; es también colorido, sobrio e interesante por los contrastes del claroscuro.

Por su parte, los impresionistas destacaron por su afán de captar la cualidad de la luz y de la atmósfera en diferentes horas del día, a través de las cuales se ven los objetos del paisaje de distinta manera, pues la condición de esta, determina la apariencia de los elementos. En cierto sentido, podemos decir que el Impresionismo capta la luz de una manera más

natural ya que nos proporciona distintas sensaciones dependiendo del espectador y de la flexión lumínica sobre los objetos (ver fig.1). En el Impresionismo, fue cuando por primera vez el dibujante deja el paisaje de caballete, para salir al campo y dibujar directamente, percibiendo de este modo, la Naturaleza en su máxima plenitud, como se pueden observar en las composiciones de Alfred Sisley²⁸ (ver fig. 64).

“Como se ha visto, la nueva manera de representar el paisaje, a partir del Impresionismo luminista, es briosa, rápida, valiente”.²⁹

Bonaventura Puig y Perucho

²⁸ Alfred Sisley (1839-1899). Pintor y dibujante impresionista franco-británico. Aunque enmarcado en la corriente impresionista, Sisley nunca gozó del favor de crítica y público que sí tuvieron sus contemporáneos, quizá por el hecho de haber servido como puente entre etapas morfológicas anteriores y los nuevos avances en el dibujo y la pintura.

²⁹ Bonaventura Puig y Perucho. *La pintura de paisaje*. Cap. XII, pag. 43. Editorial Sucesor de E. Meseguer. Barcelona. 1948.



Fig. 64. Alfred Sisley (1839-1899). *La pradera* (1875). National Gallery of Art. Washington. Estados Unidos. Sisley fue por encima de todo un paisajista. Destaca por su excelente uso del color y la calidad de la representación de sus cielos. *La pradera* es la quinta esencia del paisaje impresionista: espontáneo, libre, aparentemente inacabado. La composición es simple, dividida en tres planos diferentes separados por la cerca y el horizonte. En primer plano está dominado por las hierbas y las flores, creadas mediante pinceladas sueltas. En el plano intermedio aparece un paisaje labriego y sobre él, un magnífico cielo, que recuerda a los estudios de nubes de John Constable y que anticipa la composición morfológica del cielo en Van Gogh (*La noche estrellada*, 1889) con esas nubes redondeadas, esas volutas, no vistas hasta entonces en la representación del celaje.

Mientras tanto, en España, las ideas evolutivas del dibujo de paisaje ligadas al Impresionismo, llegaron con cuentagotas. Quizá el artista más renombrado de esta época fuera Darío de Regoyos³⁰, que evolucionando desde el pleno naturalismo desembocó en una etapa de madurez más impresionista. Fue en ese momento cuando observó una gran dedicación al paisaje, compartiendo ideales morfológicos con gente como Sisley, Van Gogh y otros autores coetáneos (ver fig. 65).

³⁰ Darío de Regoyos (1857-1913). Pintor español conocido sobre todo, por su etapa impresionista.

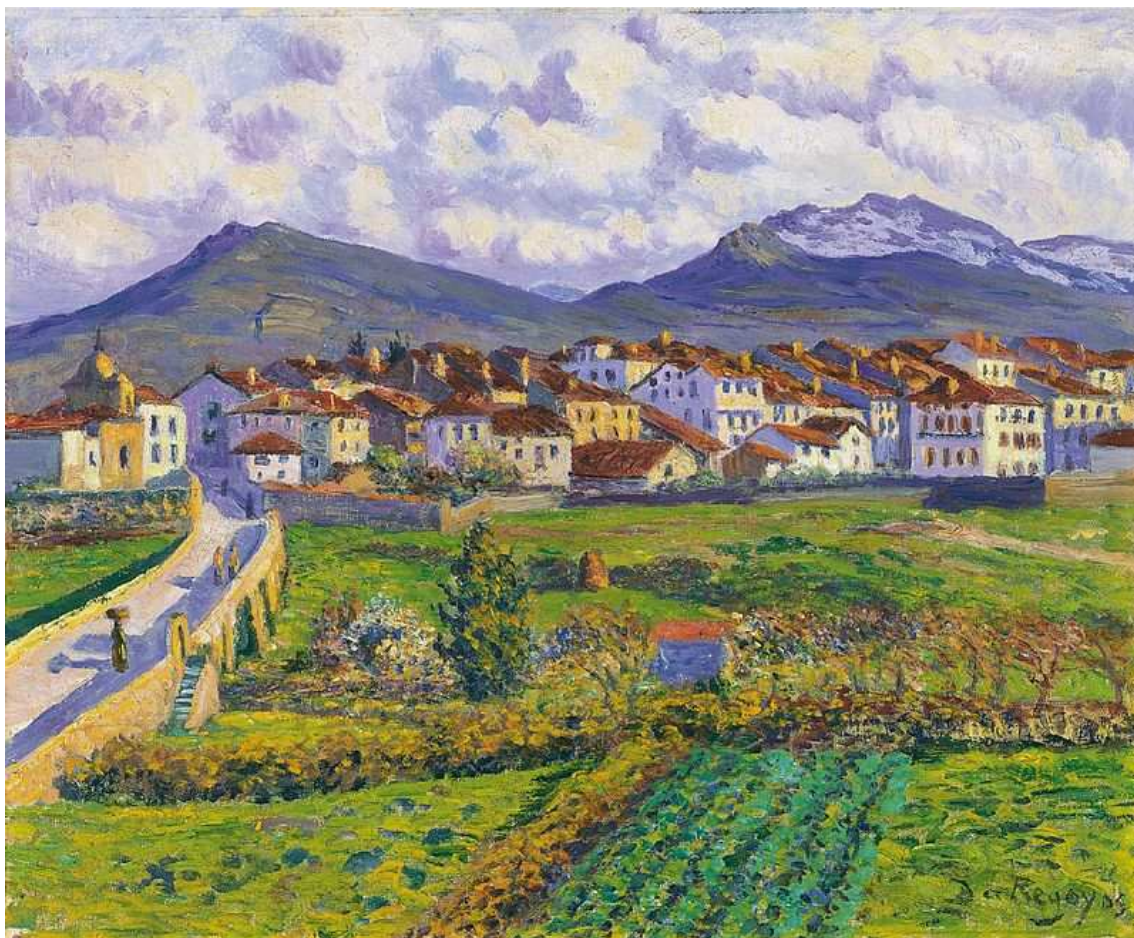


Fig. 65. Darío de Regoyos (1857-1913). *Paisaje de Hernani* (1900). Museo Carmen Thyssen. Málaga. España. Entrando de lleno en el análisis morfológico de esta composición del artista asturiano, ejecutada desde una cierta altura sobre el nivel del suelo, las líneas horizontales son las que sirven para distribuir el espacio; mientras que por otro lado, las diagonales ayudan a entender y dar sentido a la composición. La profundidad del paisaje la logra Regoyos graduando las tonalidades violáceas, logrando una impresión perfecta de la luz y del paisaje, completada con un cielo cargado de pequeños cúmulos, a la manera que hemos visto en las representaciones de Sisley, que filtran la luz solar sobre los montes, consiguiendo así una impresión perfecta del momento que representa.

Otro puntal en la evolución de la morfología del dibujo de paisaje debemos atribuírsele a Vincent van Gogh³¹, que estableció nuevas características formales en este género, partiendo de presupuestos anteriores, caso de una deconstrucción de la perspectiva, el intenso cromatismo de los planos de cielo y tierra y una vigorosa pincelada que podemos observar en obras como *Campo de trigo con cuervos* (ver fig. 66), una de sus últimas obras.

³¹ Vincent van Gogh (1853-1890). Pintor y dibujante holandés, una de las principales figuras del post Impresionismo.



Fig. 66. *Campo de trigo con cuervos* (1890). Museo Van Gogh. Amsterdam. Países Bajos. El pintor y dibujante holandés señala en sus cartas la soledad y la melancolía que tienen estos últimos paisajes bajo cielos tempestuosos y amenazantes. El estado de ánimo de Vincent van Gogh se había vuelto inestable en estos últimos meses de su vida, hecho que se refleja en obras como esta. Se ha dicho que los símbolos de los cuervos planeando sobre el trigo sugieren la premonición de la muerte. Morfológicamente hablando, esta obra presenta características muy definidas como las dos bandas de color, con el contraste del azul y el amarillo, que anulan el espacio de la perspectiva, teniendo esta un sentido inverso, ya que sale del horizonte en dirección hacia la parte delantera. El azul del cielo está en un solo plano y consigue crear una unidad, mientras que el amarillo del trigo está dividido en dos planos, el rojo de los caminos en tres y el verde complementario de las franjas del camino en cinco.

Y entramos de lleno en una época vertiginosa para el Arte en general y para el dibujo de paisaje en particular, puesto que en apenas dos décadas surgen y se desarrollan numerosos estilos y conceptos adscritos a los movimientos de vanguardia. Esta eclosión de ideas provoca que la morfología del dibujo de paisaje cambie constantemente, legándonos un rico patrimonio inherente a este género en concreto. Por ejemplo, dentro de la corriente del naïf³² (contemporáneo de todas estas vanguardias), podemos destacar el trabajo que sobre el paisaje realizó el francés Henri

³² Arte naïf es la corriente artística caracterizada por la ingenuidad y espontaneidad, el autodidactismo de los artistas, los colores brillantes y contrastados y la perspectiva acientífica captada por intuición. En muchos aspectos, recuerda (o se inspira) en el arte infantil, muchas veces ajeno al aprendizaje académico.

Rousseau³³, poderosa muestra en la que la morfología del dibujo destaca sobre todo en el género que nos atañe (ver fig. 67).



Fig. 67. Henri Rousseau (1844-1910). *Tigre en una tormenta tropical* (1891). National Gallery. Londres. Reino Unido. Esta obra llama la atención por el momento en que el artista capta al tigre en un instante de incertidumbre, sorprendido y atrapado en plena tormenta. En esta obra el artista logró una vía innovadora con una luz brillante que parece atravesar las pinceladas de gris claro sesgadas sobre el lienzo. Esta obra destaca por su particular concepción morfológica del paisaje, un paisaje intuitivo (puesto que Rousseau nunca estuvo en la selva), lejano a la idea que tenían otros autores acerca del paisaje.

El Fovismo como estilo, ejerció una influencia mayor y más persistente en el uso del dibujo y el color, que cualquiera otra escuela del siglo XX, afectando también al paisaje, donde Henri Matisse³⁴, como padre artístico del

³³ Henri Rousseau (1844-1910). Pintor y dibujante francés, uno de los máximos representantes del arte naïf.

³⁴ Henri Matisse (1869-1954). Pintor francés precursor del fauvismo, conocido por la utilización del color y por el uso original y fluido del dibujo. Como dibujante, grabador, escultor, pero principalmente como pintor, Matisse es reconocido ampliamente, junto a Pablo Picasso como uno de los grandes artistas del siglo XX.

movimiento, se constituyó en guía de compañeros de generación a la hora de expresar sentimientos de libertad en la representación morfológica del dibujo de paisaje. Para los años 20, Matisse ya se había destacado por su maestría en el lenguaje expresivo del color y del dibujo. La liberalización cromática, los contrastes, la pérdida de la perspectiva, la espontaneidad, la exaltación de los sentidos (haciendo percibir la Naturaleza y lo que les rodea en función de sus sentimientos) y una actitud rebelde y transgresora, definió este movimiento breve en cuestiones cronológicas pero que dejó gran huella en movimientos artísticos posteriores, por ser la primera vanguardia en tener especial predicamento entre crítica especializada y el gran público (ver fig. 68).



Fig. 68. Henri Matisse (1869-1954). Estudio para *Luxe, calma y voluptuosidad* (1904). Museum of Modern Art, New York. EEUU. En este estudio previo a la obra final, Matisse experimenta con la yuxtaposición de pequeñas pinceladas de pigmento puro para crear fuertes vibraciones visuales de color intenso. Adoptó esta técnica pero la modificó aplicando pinceladas más amplias sobre todo en sus representaciones paisajísticas, que incluso llegarían al puntillismo en la obra final expuesta en el Musée d'Orsay. Hacia 1905 había producido unas imágenes cuya audacia cromática rompía con todos los presupuestos morfológicos anteriores.

Por su parte, el paisaje expresionista se caracteriza morfológicamente por la audacia de formas y un rígido colorido, como podemos discernir de la obra paisajística de Paul Klee³⁵, pintor y dibujante que si bien se puede adscribir al movimiento expresionista, legó importantes conocimientos morfológicos a autores coetáneos y a los que estarían por llegar (ver fig. 69).



Fig. 69. Paul Klee (1879-1940). *Pequeño paisaje rítmico* (1920). Colección privada. Esta pequeña obra es un claro ejemplo del estilo y la morfología que impregna el trabajo de Klee. *Pequeño paisaje rítmico* no representa ningún paisaje en particular, sino que es un escenario donde el artista distribuye los elementos de la naturaleza (luz, color, espacio...) creando una pequeña sinfonía pictórica. Los árboles, como notas de un pentagrama, dotan de ritmo a la composición.

³⁵ Paul Klee (1879-1940). Pintor y dibujante alemán, cuyo estilo varía entre el Surrealismo, el Expresionismo y la Abstracción.

El planteamiento básico del Cubismo es la representación del paisaje real, pero fracturado por medio de la geometría de la forma y por lo tanto del dibujo. El color fue virtualmente suprimido, subordinándose a la morfología intrínseca de la obra (ver figs. 23, 24).

El Futurismo es el movimiento artístico que atacaba la doctrina de los paisajes académicos y museísticos, es decir, atacaba el culto de lo “antiguo” dentro de la representación de un paisaje. El dibujo paisajista en el Futurismo fue la representación del movimiento a lo simultáneo, como el efecto parecido al de una larga exposición fotográfica de algún objeto que se mueve.

El Surrealismo, por su parte, no se circunscribió a un solo lugar geográfico, sino que libró a la representación del paisaje de su larga sumisión a la imagen realista y del concepto de espacio heredado del Renacimiento (ver fig. 22). En esta corriente artística, nos centraremos en la figura del pintor catalán Joan Miró³⁶, que se aplicó en una determinada fase de su obra en la representación de su tierra natal (ver fig. 70). Artista enmarcado en el Surrealismo pero que avanzó hacia otras propuestas morfológicas, Miró desarrolló un lenguaje surrealista de símbolos y colores que aún hoy sigue considerado como una de las grandes influencias del Expresionismo Abstracto posterior³⁷.

³⁶ Joan Miró (1893-1983). Pintor, dibujante, escultor, grabador y ceramista español, considerado uno de los máximos representantes del Surrealismo.

³⁷ Ver cap. II, citas 11 y 12.



Fig. 70. Joan Miró (1893-1983). *Paisaje catalán (El cazador)*. (1923-1924). Museum of Modern Art. Nueva York. Estados Unidos. Este es ya un ejemplo claro del estilo surrealista de Joan Miró, que culminaría en el excelente *Carnaval del arlequín*, pintado un año después. Dos diferentes colores en el fondo hacen referencia al cielo y la tierra. En ella podemos observar una línea de horizonte un tanto irregular que divide el cuadro en dos mitades casi iguales. La parte superior, la del cielo, está pintada en amarillo, mientras que la inferior posee unas tonalidades ocre y castañas, más propias de la tierra. El geometrismo morfológico característico del Surrealismo en general y de la obra de Miró en particular está plasmado en la representación de toda una serie de pequeños objetos de configuración cónica. El tema del paisaje está planteado con una libertad absoluta por parte del artista. *Paisaje catalán* tuvo una gran importancia en la carrera de Miró, influyendo en su serie de "paisajes imaginarios" realizados en 1926-27.

Finalmente, la Abstracción consistió en extraer de una imagen paisajista figurativa, los elementos esenciales prescindiendo obviamente, de los rasgos accidentales que lo concretaba, acercándose a la idea, al concepto, en busca de una nueva expresión de la realidad, llegando a oscilar entre dos polos: el acercamiento a la realidad para entenderla y el alejamiento de ella al interpretarla.

Dentro del campo del Arte abstracto podemos destacar un sinfín de nombres: Jackson Pollock, Mark Rothko, Paul Klee, Piet Mondrian³⁸, Antonio Saura³⁹, Kazimir Malevich⁴⁰... Precisamente nos centramos en este último, pintor y dibujante ruso cuya obra evoca una constante evolución hasta el punto de ser el motor de un nuevo estilo artístico, el Suprematismo⁴¹.

Pero la evolución no termina aquí. Las constantes novedades morfológicas que se han sucedido a lo largo del último siglo y medio son una avanzadilla de lo que está por venir en el mundo de Arte y por ende, en el dibujo de paisaje. Nuevas tendencias que buscan novedosas perspectivas en la forma de este género y que abren nuevos caminos en su representación. Los grandes avances experimentados en los últimos cien años, así lo hacen entender, así que estaremos atentos a ese crecimiento exponencial en la morfología de un género que sigue estando muy vivo.

³⁸ Piet Mondrian (1872-1944). Pintor y dibujante vanguardista neerlandés. Evolucionó desde el naturalismo y el simbolismo hasta la abstracción, de la cual es el principal representante inaugural junto a los rusos Wassily Kandinski y Kazimir Malévich.

³⁹ Antonio Saura (1930-1998). Pintor y escritor español, uno de los grandes artistas españoles del siglo XX.

⁴⁰ Kazimir Malevich (1878-1935). Pintor ruso, creador del Suprematismo, una de las vanguardias del siglo XX.

⁴¹ Movimiento artístico enfocado en formas geométricas fundamentales (en particular, el cuadrado y el círculo), que se formó en Rusia en 1915-1916. Fue fundado por Kazimir Malévich.



Fig. 70. Kazimir Malevich (1875-1935). *Paisaje con una casa amarilla* (1906). Museo Estatal Ruso. San Petersburgo. Rusia. Malevich se deja influenciar en este paisaje de sus primeros tiempos por el Impresionismo tardío proveniente de Francia, para luego experimentar también con el Fovismo y el Expresionismo. En lo tocante al análisis morfológico de esta obra, Malevich presenta manchas abstractas, a través de las cuales se sugiere la presencia de una construcción solapada por una arboleda intuida en primer plano.

CAPITULO IV:

CONCEPTOS DEL PAISAJE Y ESTUDIO DE SU REPRESENTACIÓN A TRAVES DEL DIBUJO

4.1 ANTECEDENTES Y CONCEPTO DEL DIBUJO DE PAISAJE

El arte de dibujar y atrapar las formas, el volumen y otros caracteres significativos de los elementos representados, nace durante la Prehistoria, cuando el hombre de las sociedades cazadoras-recolectoras trató de reproducir en abrigos o paredes de cavernas las acciones que realizaba en su vida cotidiana o de rituales chamánicos favorecedores de la buena caza. Estos dibujos fueron realizados con trozos de maderas quemadas (llamados actualmente carboncillo) y también con arenas de colores, pigmentos que aprovechaban los relieves de las rocas para de este modo, añadir a la escena mayor aproximación al realismo.

La expresión dibujística fue una de las primeras practicadas por el ser humano. Este modo de captación del modelo se repite a lo largo de toda la Historia del Arte, pero con mayor riqueza de detalles y características conforme el discurrir de los siglos, hacía más complejo el género. En términos generales, el arte de dibujar se ha desarrollado en función de las condiciones de cada época, de cada cultura y de los progresos y conocimientos acerca de los instrumentos y técnicas (ver figs. 71 a 80). Y con cada cambio en la morfología, existen también cambios empleados para dibujar para obtener resultados acorde al concepto que se deseaba representar en cada época. Por ejemplo, entre los materiales utilizados hay que destacar la rama de sauce carbonizada de distintos grosores, que es el material de dibujo más antiguo que se conoce. Y es que desde su origen, el hombre se ha comunicado mediante grafismos y dibujos. Como hemos

dicho, las primeras representaciones de este tipo que conocemos están en las cavernas y en los exteriores rocosos de tiempos prehistóricos, donde no solo se representaba la realidad que rodeaba al ser humano (como animales, astros y al propio homínido), sino también sensaciones, como la alegría de los bailes o la tensión de la caza.

Por otra parte, artistas geniales han utilizado a lo largo de la Historia, el carboncillo aplicado al género del dibujo, aprovechando su plasticidad para la mancha y el contenido expresivo de su textura mate. La sobriedad del carboncillo se combina con la viveza de su trazo y la suavidad de sus matices. El resultado son dibujos donde la línea no comprime la forma y esta parece moverse libre por el espacio del papel. Por su parte, la mancha define y modela sin endurecer, con texturas transparentes. Muchos artistas han utilizado ese lenguaje universal que es el dibujo para aprender y expresarse utilizando esta sencilla herramienta, aunque luego tuvieron una dedicación más plena a otros géneros. De nuevo, el dibujo en su primordial función de esbozo preparatorio del trabajo final, aunque como género autónomo es absolutamente reivindicable.

“Los medios del dibujante son siempre los mismos: línea, mancha, trazos, sombreados, etcétera. Es la manera como cada uno organiza esos medios lo que origina las grandes diferencias de estilo, factura y calidad del producto final”.¹

David Sanmiguel

¹ David Sanmiguel. *Dibujo de paisaje*. Pág. 11. Editorial Parramón, Barcelona, 2004.

Ya conocemos que el dibujo es el arte de representar gráficamente sobre una superficie plana de dos dimensiones objetos que por lo regular, tienen tres. Pero lo que verdaderamente caracteriza al dibujo es la limitación de las formas mediante líneas, su grafía. En algunas ocasiones la ausencia del color es lo que diferencia al dibujo gráfico de la pintura, género en el que la estructura de los planos se logra mediante masas coloreadas. El dibujo se convierte en un arte independiente en virtud de su fuerza expresiva.

La humanidad siempre ha recurrido a la realización del dibujo para expresarse. Sus sentimientos, sus sensaciones, sus anhelos, sus querencias, sus inquietudes, siempre han sido trazados en el aire, sobre la arena, la nieve o los ha delineado sobre el papel. Dibujos al fin y al cabo, de lo que el ser humano ha sentido a lo largo de su existencia. Sin embargo, como vivimos en un mundo de sensaciones (y volvemos de nuevo a las enseñanzas de Platón con su alegoría de la caverna²), aunque las cosas parezcan tal y como son, nada es lo que parece en esencia. El dibujo también está sujeto a la subjetividad tanto del emisor como del receptor. El dibujante sabe captar el conocimiento y la morfología que a través del tiempo, nos ha aportado el paisaje para plasmarla finalmente en su obra. Sin embargo, tan pronto se acepta que los dibujos son construcciones sociales, queda al descubierto cierto halo de injusticia por así decirlo, ya que no hay dibujo que sea neutral, tanto en cuanto todo dibujo tiene un sujeto receptor, y además, un autor. Hablamos por eso, de subjetividad plena adherida al concepto de dibujo, que parte de una forma particular de mirar el mundo, de ahí que un dibujo sea un objeto tan sutil y tan complejo a la vez.

Como la representación histórica nos muestra, es indudable que el dibujo ha sido creador de una realidad que todos hemos aceptado y que va más allá de la eficacia de nuestra mirada y de nuestro propio conocimiento sensorial. Porque, a pesar de que aseguramos que conocemos el mundo, nuestro dominio del conocimiento no sobrepasa mucho más allá de los límites que

² Ver cap. I, cita 10.

nos rodean. En cierto modo, conocemos el mundo por nuestras sensaciones pero a la vez, nuestros sentidos, nos limitan. Analizar un dibujo es, además de ver su ejecución formal, contemplar todo un mundo de sensaciones espirituales y no solo la proyección de imágenes, reducido a cielo, tierra y a los símbolos físicos que lo representa. Es decir, el dibujo es un testimonio que siempre nos enseña. No son simples líneas, trazos y colores, son sentimientos y sensaciones.

Visto y comprobado queda que el género del dibujo está en constante transformación, no solo por el devenir histórico sino también por circunstancias intrínsecas y personales. Los dibujos funcionan en la medida en que respondan a los intereses artísticos del dibujante, intereses que están seleccionados del vasto caudal de conocimientos de los elementos que hay dentro del entorno natural. La efectividad de un dibujo depende de la libertad de elegir o seleccionar del autor, así que no solo el paisaje cambia en cuanto que cambia la Naturaleza objetiva, sino en tanto que el artista cambia psicológicamente, trastocando su propia percepción de los elementos.

“Si el artista es realmente sincero, no solo no ha de repetir a un maestro, por glorioso que este sea, sino que no ha de repetirse a sí mismo. Deben nacer vírgenes todas las mañanas”.³

André Lhote

³ André Lhote (1885-1962). Pintor y dibujante francés.

“Un paisaje es el objeto más valioso del Arte, y posee cualidades muy potentes para la vista cuando, gracias a una dulce armonía de colores y un tratamiento elegante, solaza y agrada a los ojos. ¿Qué puede ser más placentero que viajar por el mundo sin salir de casa y en un momento, transportarse?...”⁴

Gérard de Lairesse

⁴ Gérard de Lairesse (1640-1711). *El gran libro de la pintura* (1707). Pintor y teórico holandés de estilo clasicista, último maestro relevante del Barroco de dicho país.



Fig. 71. Leonardo da Vinci (1452-1519). *Bosquecillo de abedules*. (1490-1500). The Royal Collection, Windsor Castle. Tiza sobre papel. Este dibujo recoge una vegetación exuberante representada a través de trazos cortos y líneas verticales de los troncos, aunque la propia morfología de la línea practicada por da Vinci en este dibujo, hace que a pesar de la espesura de los abedules, podamos incluso ver el plano de cielo.



Fig. 72. Vincent van Gogh (1853-1890). *Paisaje con el molino de Alphonse Daudet* (1888). Museo Van Gogh. Amsterdam. Dibujo, lápiz, pluma de bambú, tinta marrón. Van Gogh juega aquí con una casi total ausencia de perspectiva, realizando un dibujo en planos verticales, con trazos vibrante y a la vez, cambiante. En cierto modo, este dibujo plantea la misma solución perspectivista que el pintor holandés expuso en *Campo de trigo con cuervos* (1890).



Fig. 73. Leonardo da Vinci (1452-1519) *Paisaje del valle del Arno* (1473). Galería Uffizi. Florencia. Renacimiento italiano. Dibujo a pluma. Leonardo llevó el paisaje a una nueva manera de representarlo, teniendo en cuenta por primera vez los efectos de la perspectiva atmosférica y la perspectiva lineal. Se ha identificado la comarca reproducida en él como una región montañosa próxima a Vinci.

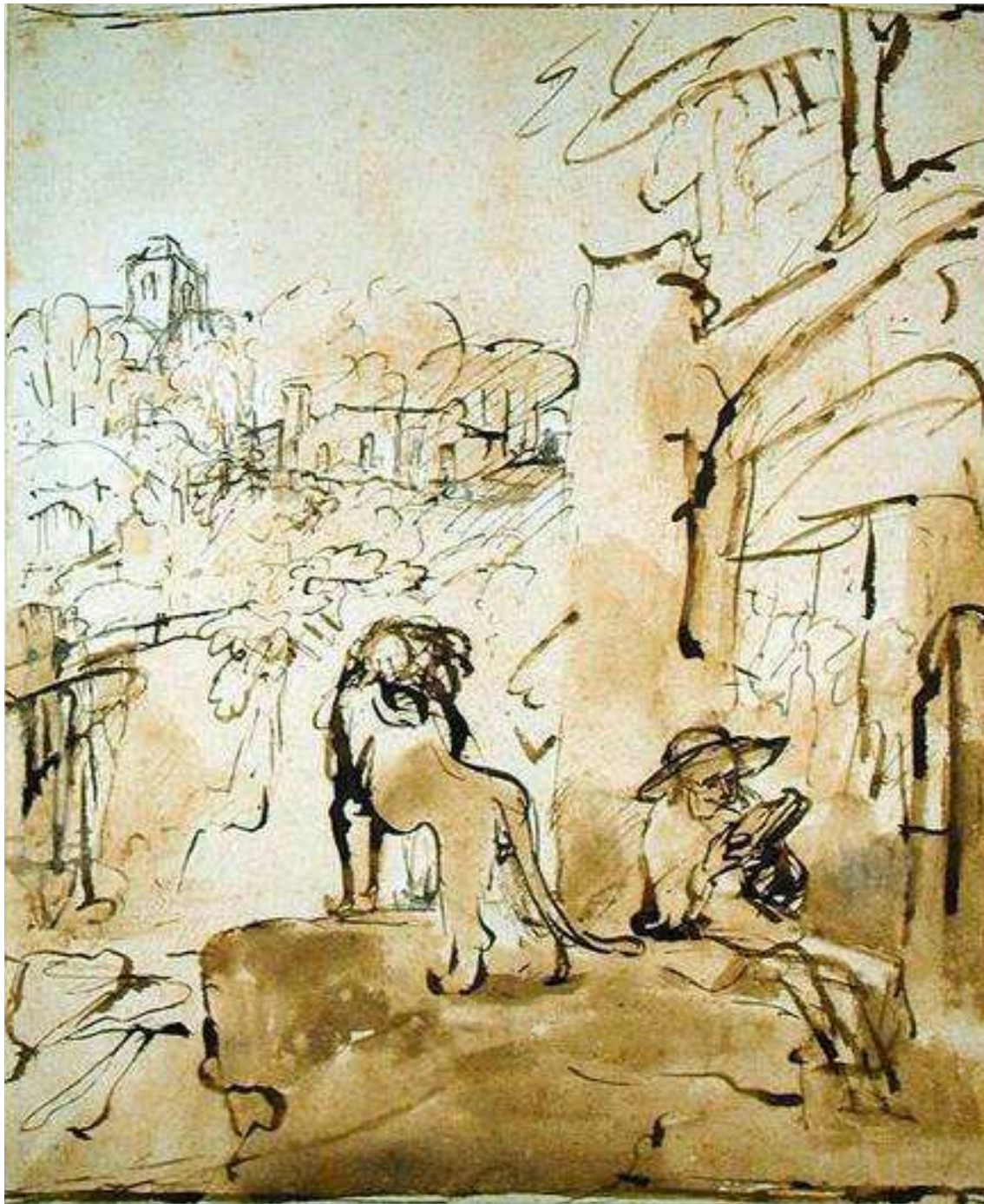


Fig. 74. Rembrandt (1606-1669) *San Jerónimo leyendo en el campo italiano* (1650). Línea nítida y enérgica en aguada-tinta, paisaje soleado, La obra final basada en este boceto está realizada en aguafuerte, buril, punta seca y flor de azufre. En este dibujo se ve un primer plano con restos de una arquitectura urbana, que enmarca un paisaje vegetal.



Fig. 75. William Turner (1775-1851). *Arroyo azul St. Gothard* (1843). Grafito y acuarela sobre papel. Turner está considerado como dibujante y pintor de la luz y la poesía de las nieblas. Su trabajo está calificado como un preludio romántico al Impresionismo. En esta acuarela se ve como la niebla es la protagonista en este paisaje dejando intuir levemente la morfología de las montañas y demás elementos que lo compone.



Fig. 76. William Turner (1775-1851). *Castillo Berry Pomeroy* (1816). Aguafuerte y punta seca. En esta obra se observa el interés por la morfología de la vegetación. El artista inglés muestra mayor imitación de la realidad en esta obra, perfeccionando el detallismo y la morfología en la vegetación, algo que en su obra posterior abandona para convertirse en una representación artística de toques mucho más sugerentes y evocadores.



Fig.77. Paul Cézanne (1839-1906). *Puente Trois Sautets* (1906). Art Museum (Cincinnati, Ohio). Estados Unidos. Acuarela. Cézanne continuó trabajando directamente del natural con brillante colorido de tipo impresionista, pero fue simplificando de modo gradual la aplicación de la materia hasta el punto de que parecía lograr expresar el volumen con sólo unas cuantas pinceladas de color yuxtapuestas y trazos subyacentes. Muchos expertos afirman que Cézanne había descubierto un modo de representar tanto la luz como las formas de la Naturaleza simplemente mediante el color. El propio artista hablaba de modular el color en lugar de modelar el claroscuro de la pintura tradicional. Con ello se refería a que suplantaba las convenciones artificiales de representación (modelar) por un sistema más expresivo (modular) que se hallaba aún más próximo a la Naturaleza o, como decía el propio Cézanne, “paralelo a la Naturaleza”.



Fig. 78. John Singer Sargent (1856-1925) *Palmeras* (1917). Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts. Grafito y acuarela sobre papel. Dibujante y pintor estadounidense. La morfología vegetal en esta acuarela muy aclaratoria del tipo de paisaje representado.



Fig. 79. Paul Gauguin (1884-1903). *Escena tahitiana* (1892). Acuarela. Dibujante y pintor post-impresionista muy audaz para la época por su rusticidad y colorido rotundo, su obra fue considerada, opuesta a los gustos burgueses y esteticista predominante en la cultura occidental.



Fig. 80. Vincent van Gogh. Canal. (1872-1873). La Haya. Post-impresionista. Lápiz sobre papel. En esta obra de juventud, se aprecia el estudio atmosférico y la perspectiva lineal que el autor confecciona en base a trazos inmaduro, repetitivo, no en vano en pleno proceso de expansión creativa. La línea de horizonte baja nos permite ver un cielo amplio.

4.2 EL DIBUJO COMO MEDIO DE EXPRESIÓN

Análisis y estructura. Eso es el dibujo. Análisis y estructura dotando a la composición, del soporte compositivo necesario para que la obra plástica no sea una entidad incorpórea. Como ya hemos apuntado anteriormente, el dibujo ha sido desde siempre la base y el soporte constructivista de todas las artes plásticas, entendido como puntal gráfico para el color, la proporción y la volumetría elegida, tanto para una pintura, escultura, como para la construcción de un edificio. El dibujo está presente desde el inicio de la obra artística hasta su terminación.

Otro de los temas que queremos poner en valor en esta tesis y que además está relacionado con el objeto central de estudio de esta investigación, es el potenciar el valor plástico del dibujo como obra única, centrándonos en el dibujo de paisaje, despojándolo del calificativo de género inferior que ha sufrido a lo largo de muchos siglos.

Otra de nuestras metas es la demostración de la existencia de un paisaje imaginado, un paisaje intuitivo, visto de forma figurada, a través de la representación del movimiento de los seres vivos, dependiendo de la imaginación y la mirada del espectador o el artista. En ello profundizaremos más avanzada la tesis aunque adelantaremos, que consultando la teoría de la Gestalt⁵, nos hemos encontrado con un paralelismo notorio con nuestra hipótesis. Nuestro concepto es que a través del movimiento de traslación de los seres vivos, del propio dinamismo que es inherente a todo ser que puebla este planeta (no solo seres del Reino Animal, sino también del Vegetal ya que las plantas también evolucionan, cambian, lo que posibilita un cambio morfológico de la Naturaleza y por ende, del entorno), podemos hacer una lectura ilusionista de un paisaje, pues este movimiento está en

⁵ Ver cap I, cita 11.

función de las alteraciones físicas del terreno que rodea a la figura representada.

Nótese la importancia del dibujo en nuestra vida. Pero no solo en nuestra vida tal y como la concebimos actualmente, sino también en la evolución e historia del ser humano. Queremos arrojar luz sobre esta idea con el análisis psicológico que sobre el dibujo vamos a realizar a continuación. Y es que, tanto en la vida del ser humano, desde la niñez hasta la edad adulta, como en la evolución del hombre desde las cavernas hasta nuestros días, el dibujo ha formado parte esencial de nuestro sistema de comunicación. El dibujo fue la primera forma de expresión para el ser humano y hoy en día, lo sigue siendo. De ahí la importancia de nuestra investigación.

Ya desde niños, mucho antes de saber leer o escribir, el dibujo es la primera gran obra expresiva de nuestra existencia. Es la primera forma que tenemos de comunicarnos mucho antes de articular palabra, se explicitan nuestros deseos y anhelos. En cierto modo, entroncamos con aquellos hombres de las cavernas que exponían sus querencias en las paredes de las cuevas. Un niño hace lo mismo sobre un trozo de papel. En un dibujo aparece representada una información que depende del conocimiento y los sentimientos que tienen sus autores sobre un tema determinado. Así, los dibujos son apreciados por el desarrollo intelectual, evolutivo y el estado emocional que produce en las personas. El dibujo dice mucho de la personalidad de su autor. Es sorprendente la información que podemos obtener analizando un dibujo, datos que tal vez nunca serán expresados en forma oral o consciente. Resulta imposible que si colocamos a dos individuos delante de un mismo paisaje, coincida en la forma de hacerlo y en el sentido descriptivo de su trabajo. Estas diferencias dependen del modo de ver, de la imaginación, de sus vivencias, del gusto ético y estético de cada uno. Por estos factores, el dibujo ha sido muy valorado en la Psicología como método para el estudio de la personalidad del individuo, su entorno y su inclusión en curas terapéuticas.

Vamos a establecer algunos ejemplos de cómo el dibujo puede ser una traslación interesante de la mentalidad del ser humano. Por ejemplo, algunos trastornos o deficiencias psicológicas surgen en la representación del espacio, siendo menos frecuente la aparición de planos diferenciados y la distinción de tamaños de las figuras. Otras características de los dibujos de las personas que presentan discapacidad mental, son las transparencias de interiores (por ejemplo, dejando ver a través de los muros escenas en el hogar). En definitiva, la expresión a través del dibujo de las personas con discapacidad mental es una expresión sentida, pero sin suposición lógica, pero con una gran riqueza afectiva. Los niños que no presentan limitaciones intelectuales evolucionan hacia una expresión más lógica conforme van creciendo. Abundando en este asunto, estos son algunos consejos que se deben tener en cuenta a la hora de interpretar los dibujos:

- Debe interpretarse el dibujo, siendo en lo posible, conocedor de lo que la persona ha querido dibujar.
- Es importante saber quién es el destinatario del dibujo.
- Es importante que no se den instrucciones concretas en los dibujos.
- En el caso de niños, hay que tener siempre presente que su visión es muy diferente a la de un adulto.

Ernst Gombrich dedicaba parte de su obra *Arte e ilusión* a configurar una teoría acerca de la utilidad del dibujo para niños y adultos. El gran historiador del Arte inglés expone que “desde finales del siglo XIX se ha ido viendo con claridad cada vez mayor que el arte primitivo y el arte de los niños usan un lenguaje de símbolos más que de signos naturales”. Para explicar este hecho, se daba por sentado que “tenía que haber una peculiar especie de arte basado no en la visión sino en el conocimiento, un arte que opera con imágenes conceptuales”. El niño, añade Gombrich, “no mira los árboles; se contenta con el esquema conceptual de un árbol, que no corresponde a ninguna realidad ya que no incorpora las características de, pongamos, los álamos o las hayas, ni mucho menos de ningún árbol

considerado individualmente”. Confiar más en la construcción mental que en la imitación, puesto que tanto niños como hombres primitivos “viven encerrados en un mundo propio”. Ernst Gombrich finaliza concluyendo que “ni la subjetividad de la visión ni el peso de las convenciones nos fuerzan a negar que tal modelo puede construirse con cierto grado deseado de exactitud. Lo decisivo aquí es evidentemente el término *deseado*. La forma de una representación no puede separarse de su finalidad, ni de las demandas de la sociedad en la que gana adeptos su determinado lenguaje visual”.⁶

Siguiendo los postulados aportados por Gombrich, podemos realizar un análisis cercano a la Psicología que nos aclare qué aporta el dibujo a diferentes estadios de la madurez de una persona. Así, y después de un intercambio de pareceres con la psicóloga Ana Chaves Suazo, planteamos una escala evolutiva en la que a partir de los 18 meses, los niños descubren que pueden trazar “huellas” sobre superficies, utilizando instrumentos como los lápices. En relación con las preferencias temáticas de los niños a la hora de dibujar, de los dos a los tres años predomina la representación de la figura humana, el sol, los coches, las casas, la lluvia, las nubes y las flores. De los cuatro a los seis años se suman los animales, árboles, pájaros, frutas, estrellas, castillos, ríos y montañas.

Alrededor de los cinco o seis años, los niños desarrollan un conjunto de símbolos para dibujar un paisaje, cuyo resultado es una versión de un paisaje simbólico que repiten una y otra vez. Los componentes que forman este estereotipo de paisaje son, principalmente el cielo y la tierra. Una regla que se repite: el niño simplifica el dibujo dejándolo prácticamente en categoría de símbolo. Pensando simbólicamente, el neófito en la materia

⁶ Ernst H. Gombrich (1909-2001). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Debate, 2003.

sabe que el cielo está arriba y el suelo abajo. Por lo tanto, el suelo es el borde inferior del papel y el cielo es el superior.⁷

Otro de los elementos más característicos e imprescindibles en el dibujo es el Sol, representado con un círculo o medio círculo con radios, situado en un ángulo del soporte. Junto al astro rey, aparecen las nubes, las montañas como conos puestos boca abajo, y a menudo, una carretera. El Sol representa la energía masculina y define nuestro lado más independiente y combativo, mientras la Luna conlleva el simbolismo de la energía femenina, íntimamente ligada a la dulzura.

Por su parte, las nubes denotan una sensibilidad hacia el ambiente social y el arcoíris es símbolo de paz y armonía. El árbol puede que sea la figura más compleja y repetida en el dibujo infantil, ya que se puede analizar por partes: las raíces, representan la energía física del niño; el tronco, la actitud hacia el exterior y las ramas, la imaginación y creatividad. Las flores pueden ser una señal de que el niño está deseando agradar a los demás.

Respecto a los animales (según el animal que el niño dibuje) nos señalará el tipo de preocupaciones o necesidades que tiene (físicas, emotivas, intelectuales...).

Esta simbología no es solo extrapolable a los niños sino que sin ningún atisbo de duda, las representaciones de paisajes que pueda dibujar un adulto, tendrá la misma simbología y consideración conceptual⁸.

⁷ Manuel Hernández Belver. *Introducción: El arte y la mirada del niño. Dos siglos de arte infantil*. Recogido en *Arte, individuo y sociedad*, págs. 9-43. 2002.

⁸ Rocío González Pascual. *Análisis del dibujo infantil*. Recogido en la revista digital *Investigación y educación*, núm. 23. 2006.

“Dibujar es mirar examinando la estructura de las apariencias. El dibujo de un árbol no muestra un árbol sin más, sino uno que está siendo contemplado. Mientras que la visión del árbol se registra casi de forma instantánea, el examen de su visión no solo lleva minutos u horas, sino que además implica una gran parte de la experiencia de mirar. En el instante de la visión del árbol queda probada toda una experiencia vital”.⁹

John Berger

“Dibujar es mirar, observar, descubrir. Es aprender a ver, crecer, morir. Hay que dibujar para interiorizar aquello que ha sido visto, y que quedará entonces escrito en nuestra memoria. Dibujar es inventar y crear. Es un lenguaje, un medio de expresión, un medio de transmisión del pensamiento.”¹⁰

Le Corbusier

⁹ John Berger (1926). Crítico de arte, dibujante, pintor y escritor. Entre sus obras más conocidas, ganadora del prestigioso Booker Prize en 1972 está *Modos de ver*.

¹⁰ Charles Édouard Jeanneret-Gris más conocido como Le Corbusier, (1887-1965). Teórico de la arquitectura, ingeniero, diseñador, dibujante y pintor suizo nacionalizado francés.

“(...) Los dibujos pueden funcionar de tres formas distintas. Están aquellos que estudian y cuestionan lo visible, aquellos que apuntan y comunican ideas y aquellos realizados a partir de la memoria”.¹¹

John Berger

“Dibujar es equivalente a pensar. Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe. Otros intentan resolver la ejecución de una escultura en particular, o imaginar cómo funcionaría. Existen dibujos representacionales de obras que se realizan después de las mismas, dándoles otro enfoque”.¹²

Bruce Nauman

¹¹ Ver cap. IV, cita 9.

¹² Bruce Nauman (1941). Artista estadounidense. Su obra abarca una gran variedad de medios, como la escultura, fotografía, neón, video, dibujo y performance.

“El dibujo, al mismo tiempo que configura, expresa la estructura con que cada persona capta e interioriza ese fenómeno y refleja el valor simbólico con que lo asume. Todo proceso de dibujo es ante todo un esfuerzo por interpretar”.¹³

Juan José Molina

¹³ Juan José Molina (1962-2007). Dibujante, pintor y dramaturgo colombiano.

4.3 EL ASPECTO FORMALISTA DEL DIBUJO DE PAISAJE DURANTE LA HISTORIA

La Historia es el camino que hemos recorrido a lo largo de los siglos. Es nuestra evolución como seres humanos, donde no solo nosotros avanzamos como entidades individuales sino que lo hacemos en comunidad. Todo lo inherente a la acción del ser humano es motivo también de evolución y el Arte no iba a ser menos. Y el dibujo en particular (como medio de expresión desde nuestra niñez, como dijimos en el capítulo anterior), está también sujeto a los vaivenes del devenir histórico. Además, conforme avanza el tiempo, el paisaje (como ya hemos comprobado) está “vivo”, se transforma, es dinámico, ofrece diferentes vertientes para el artista, y cada etapa histórica es un poderoso ejemplo de cómo el hombre lo ha representado a lo largo de los siglos alterando la morfología de este género en particular. Aunque en capítulos anteriores hemos hecho un repaso exhaustivo de la incidencia del dibujo en general y del dibujo de paisaje en particular durante toda la Historia del Arte, ahora nos ocuparemos de forma más minuciosa, del dibujo paisajístico como hecho, a través de su morfología.

Ya en el Antiguo Egipto se observaba la pureza de la línea, la armonía de las formas y el equilibrio compositivo; aquellos habitantes de las orillas del Nilo poseían una sensibilidad artística innata, siendo el dibujo un medio excelente para transmitir un mensaje estético y conceptual.

Amparados por una clara raíz racionalista y por el concepto de *sofrosine*¹⁴, el dibujo en Grecia se caracterizó por su idealismo estético, la búsqueda de

¹⁴ Término de difícil traducción pero que puede definirse como “cordura y moderación”. Implica además, el dominio del espíritu sobre el cuerpo; y en este concepto se halla incluido el más restringido de *ecrateia*, el específico freno a las pasiones. Algunos historiadores del Arte usan el término *sofrosine* para determinar el equilibrio, la serenidad y la perfección de una obra de arte.

la perfección, proporcionalidad, armonía y equilibrio de los elementos, y por su claro interés en reflejar el realismo de los elementos compositivos. El paisaje griego goza de templanza y balance, todo en su justa medida y sujeto a los dictados de la razón. Aunque han pasado a la posteridad sus filósofos, arquitectos o escultores, la Grecia clásica también nos ha legado destacados ejemplos paisajísticos que vienen proporcionados por el trabajo de Polignoto¹⁵, Agatarco de Samos¹⁶ y Zeuxis¹⁷ (ver fig. 81).

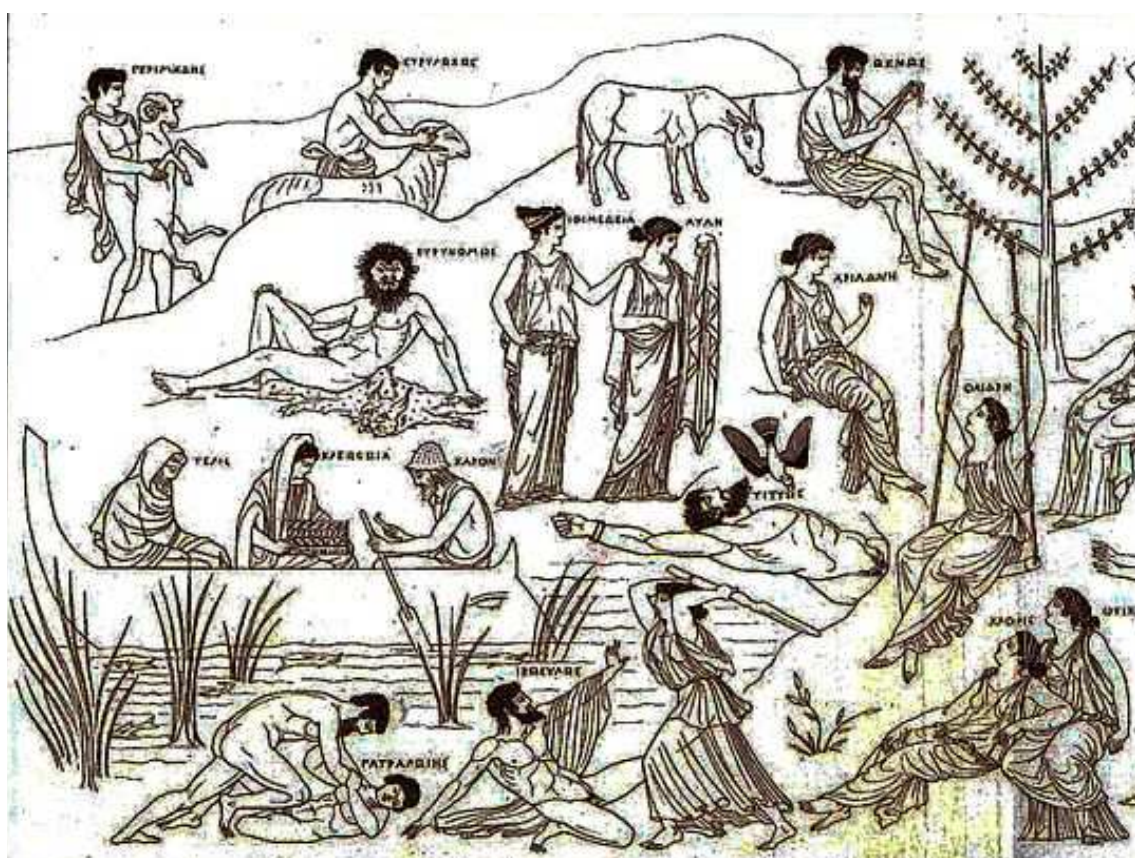


Fig. 81. Polignoto. Detalle de *Nekyia*. Alrededor de la primera mitad del siglo V a. C. Tasos. Antigua Grecia.

¹⁵ Polignoto. Dibujante y pintor griego de mediados del siglo V a. C. Tasos. Grecia.

¹⁶ Agatarco de Samos. Dibujante y pintor griego de fines del siglo V a. C. Autor de los frescos de la casa de Alcibiades y el primero en realizar paneles para las obras de Sófocles y Esquilo.

¹⁷ Zeuxis. Dibujante y pintor griego de la Época Clásica.

Roma fue deudora de la cultura griega, aunque el pragmatismo típico de la idiosincrasia romana tiñó sus manifestaciones artísticas de un carácter más utilitarista. Por ello, algunos expertos consideraron al dibujo romano, aunque derivado de influencias helénicas, inferior al griego, pero en realidad fue más variado y flexible, tanto en cuanto, los romanos le dieron una vertiente más práctica.

En la Edad Media es donde empieza a verse un número creciente de obras dibujísticas íntegras. En esta etapa predominan las representaciones vivaces. Vuelve a imponerse la espectacularidad y los aderezos. Las escenas de vida cotidiana, de los trabajos del hombre en el campo y con el ganado fueron muy del gusto de los paisajistas del medievo y todo ello bajo el influjo de la religión, omnipresente en esta era histórica. En las representaciones del dibujo occidental, el realismo del paisaje comenzó dentro de las obras religiosas del siglo XIII. Hasta entonces, las figuraciones de la Naturaleza en el Arte había sido arquetípicas: líneas onduladas para el agua o festones para las nubes. Fue Giotto¹⁸ el primero que, abandonando los precedentes modelos bizantinos, sustituyó el fondo dorado de las imágenes sagradas por escenarios de la realidad.

Paralelamente a los sucesos acaecidos durante la Alta Edad Media, en la península Ibérica se produce un hecho histórico de magnitud: la invasión por parte del Califato Omeya del territorio de la antigua Hispania visigoda. Este hecho de capital trascendencia para nuestra Historia tiene su particular influencia sobre el dibujo de paisaje ya que se produce algo inusitado: la introducción del papel como un revolucionario soporte para el dibujo. Con este acontecimiento, el dibujar se convierte en algo más alcanzable para la población, dejando atrás anteriores soportes como la madera, el papiro u otras fibras vegetales.

¹⁸ Ver capítulo II, cita 8.

En el Renacimiento el dibujo ya no era un servicio anónimo, sino un himno personal en alabanza a la belleza, rescatando de la cultura grecolatina todo lo que tenía de positivo este género. Entre los representantes más significativos de este tiempo, podemos destacar a Sandro Botticelli¹⁹, Miguel Ángel Buonarroti²⁰, Durero²¹, Tintoretto²², El Greco²³, Leonardo da Vinci²⁴ y Rafael Sanzio²⁵ (ver fig. 82). Los dibujos de Rafael, Leonardo y Miguel Ángel son notables por su pureza, vigor y delicadeza de líneas, así, como por la maestría con que representan los volúmenes a través del sombreado, indistintamente de que sea un paisaje compuesto.

¹⁹ Sandro Botticelli (1445-1510). Dibujante y pintor quattrocentista italiano. Se le deben bellísimos dibujos para un manuscrito de la *Divina Comedia* de Dante.

²⁰ Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Arquitecto, escultor y pintor italiano renacentista, considerado uno de los más grandes artistas de la Historia.

²¹ Ver cap. II, cita 71.

²² Tintoretto (1518-1594). Artista de la escuela veneciana y probablemente el último gran dibujante y pintor del Renacimiento italiano.

²³ Ver cap. III, cita 16.

²⁴ Ver cap. II, cita 60.

²⁵ Ver cap. II, cita 61.



Fig. 82. Sandro Botticelli (1445-1510). *Adoración de los Magos* (1481-1482). Galería Nacional de Arte. Washington DC. Composición simétrica con restos de arquitectura con fondo vegetal.

El Barroco usa hasta la exageración todos los recursos aportados durante el Renacimiento. Rompe la rectitud de la línea dibujística. La representación se volvió más artificial, recargada, con más decoración y ornamentación. Destacó el uso ilusionista de los efectos ópticos; la belleza buscó nuevas vías de expresión y cobró relevancia lo asombroso. Surgieron nuevos conceptos estéticos como los de “ingenio”, “perspicacia” o “agudeza”. Esa etapa de excesos a la que nos abocó el Barroco (y en su etapa finalista, el Rococó²⁶), finalizó con una nueva vuelta a los orígenes grecolatinos: el Neoclasicismo, periodo indudablemente surgido al paraguas de las ideas de la Ilustración²⁷. De nuevo el racionalismo tiñó toda manifestación artística,

²⁶ Movimiento artístico nacido en Francia que se desarrolla aproximadamente entre 1730 y 1760. Es definido como un arte individualista, antiformalista y cortesano. Se caracteriza por los colores luminosos, suaves y claros. Predominan las formas inspiradas en la Naturaleza, la mitología, la belleza de los cuerpos desnudos y especialmente los temas galantes y amorosos.

²⁷ La Ilustración es el movimiento filosófico, literario y científico que se desarrolló en Europa y sus colonias a lo largo del siglo XVIII, el denominado Siglo de las Luces. Representó una importante modernización cultural y el intento de transformar las caducas estructuras del Antiguo Régimen.

incluido el dibujo, dejando atrás los alardes barrocos en el género paisajístico. A partir del siglo XIX se rompe la uniformidad que había seguido el dibujo y se bifurca en multitud de estilos: Romanticismo, Realismo, Impresionismo, Expresionismo, Fovismo, Cubismo, Futurismo o el Surrealismo. El paso de los siglos ha demostrado que el dibujo (a través de su evolución durante siglos) ha estado presente en la evolución humana y es un género autónomo con todas las de la ley. Además, hoy día tiene un carácter funcional determinante puesto que la delineación de las formas que queremos representar, sientan las bases de todas las artes visuales (la pintura, la escultura, la arquitectura, etcétera.). Así, el dibujo artístico es una de las ramas más importantes en la enseñanza de las Bellas Artes, sin perder de vista el dibujo técnico, utilizado en arquitectura e ingeniería.

*A ti, lino en el campo. A ti, extendida
Superficie, a los ojos, en espera.
A ti, imaginación, helor u hoguera,
Diseño fiel o llama desceñida.*

*A ti, línea impensada o concebida.
A ti, pincel heroico, roca o cera,
Obediente al estilo o la manera,
Dócil a la medida o desmedida.*

*A ti, forma; color, sonoro empeño
Porque la vida ya volumen hable,
Sombra entre luz, luz entre sol, oscura.*

*A ti, fingida realidad del sueño.
A ti, materia plástica palpable.
A ti, mano, pintor de la Pintura.*

Rafael Alberti

Todos, absolutamente todos los dibujantes que han existido a lo largo de la Historia han pensado y repensado el objeto de su estudio. Hasta dedicó largas horas a ello el poeta, pintor y dibujante Rafael Alberti²⁸, que con un simple y bello soneto, esbozaba toda una teoría acerca del dibujo y la pintura.

La Naturaleza muestra ejemplos de lo que tienen que representar y ya sea un hombre del Renacimiento o un destacado miembro del Impresionismo, la Naturaleza proporciona los materiales suficientes para llevar a cabo la obra dibujística. Todos sin excepción, han tenido que estudiar el entorno para poder entregar a la sociedad un trabajo definido. Pero no podemos obviar la parte que proporciona el artista. A través de sus sentidos aporta una gran cantidad de información que luego será moldeada mediante la experiencia personal y las ideas propias del dibujante. A este pensamiento consagraremos las próximas líneas de esta tesis doctoral: a vislumbrar cómo el dibujante de paisajes allana el camino para ver su obra culminada.

Hemos comentado con anterioridad la importancia esencial de la percepción sensorial a la hora de trabajar el dibujo. A través del sentido de la vista recibimos las impresiones necesarias para dibujar el paisaje, en el que el artista comienza con el reparto del espacio, en dos planos (cielo y tierra), partiendo del trazo de una línea horizontal. Es decir, una línea que representa el horizonte, creando un paisaje muy simple pero muy real, sin artificios. Dado que no es posible presentar en un plano todos los aspectos del modelo, el arte de dibujar radica en la sugerencia, estimulando la imaginación del espectador para que este aporte lo que según su juicio, le falte a la representación, ya sea realista o figurativa, más o menos cercana a la abstracción. Esta aptitud creativa del dibujante, le permite la elección sobre qué registrar y qué omitir del modelo a representar, en definitiva, el

²⁸ Rafael Alberti (1902-1999). Escritor, pintor y dibujante español, especialmente reconocido como poeta, miembro de la Generación del 27. Una de sus obras literarias más importantes está consagrada al dibujo y la pintura. No en vano lleva por título *A la pintura. Poema del color y la línea*. Losada, Buenos Aires. 1948.

autor es dueño de la idea y de la posterior representación (de hecho, la puede transformar según su criterio). No podemos confundir este hecho con un buen apunte, que nos muestra de forma resumida los detalles esenciales y necesarios para el subsiguiente trabajo en el taller sobre objetos o paisajes para una obra acabada. Un buen dibujo no debe carecer de la aproximación de la impresión visual que tenga el artista potenciada por los demás sentidos del mismo. Por ejemplo, en los dibujos chinos y japoneses se aprecia un admirable ejemplo de la fuerza que tiene la línea pura, para sugerir el más variado modelado de superficies y para recoger los detalles más minuciosos, entrando en juego el preciso uso de las percepciones sensoriales por parte del artista.

Por su parte, a la hora de acometer el análisis del dibujo, las academias occidentales han dado mayor importancia a los valores tonales. Los artistas europeos han procurado conseguir los efectos deseados por medio de las gradaciones correspondientes en los tonos monocromos del dibujo. Es posible incluso sugerir o interpretar, diferentes colores por medio del blanco y negro, representando cuidadosamente sus valores aparentes. Si tenemos un estereotipo de paisaje ya conocido, ya “archivado” en nuestra mente, aunque el artista use el blanco y el negro únicamente en su realización, el espectador puede imaginarlo en un abanico más amplio de color.

“El color, cosa tan importante, tiene su razón física y su razón estética, y no basta con pretender copiarlo de la Naturaleza, pues mal se podrá hacer sin haberlo entendido”.²⁹

Bonaventura Puig y Perucho

²⁹ Ver cap. II, cita 20.

Los medios de los que disponen los dibujantes de paisajes son casi siempre los mismos. Los más comunes son las técnicas secas como los lápices, tizas, tintas, carboncillos o conté, sumando algunos de estos procedimientos a técnicas húmedas como la acuarela o las tintas. Pero la forma de organizarlo es lo que origina la diferencia de estilos, factura y resultado final. Es decir, la particularidad de utilización de las líneas, manchas, trazos y sombreados. Cada paisaje requiere una organización particular de esos medios, esto es, la suma en el todo de un entorno natural con la figura. Como es imposible dar la versión íntegra de todo lo que vemos en el paisaje, los dibujantes, a modo de demiurgos, deben sugerir lo que no se puede representar. En su mano creadora, está lo que quieran presentar al espectador. Pero acudamos a los grandes maestros para que expliquen las fases del trabajo creativo del dibujante. Como pueden percibir, consejos muy útiles a la hora de llevar a cabo la obra dibujística.

“Hay que esbozar la disposición de los elementos que compone el paisaje antes que a la belleza y perfección de sus partes. Bosquejar los paisajes con rapidez, indicando la posición sobre la que luego se puede trabajar con tranquilidad. Hay que darle a la vista una indicación de la intención e invención que en un principio se forjó la imaginación procediéndose luego a retirar y añadir hasta quedar satisfecho”.³⁰

Leonardo da Vinci

³⁰ Ver capítulo II, cita 60.

“Comiencen por dibujar las grandes masas. Desde el comienzo deben decidir las proporciones y no variarlas a lo largo de la realización del dibujo. Es importante que ustedes incluyan en un dibujo la totalidad del paisaje, es decir, que decidan donde situar la parte más alta y más baja del paisaje circunscribiendo su trabajo al interior de los límites del formato. No hay que olvidar las líneas de composición. Las características particulares pueden siempre realzar el efecto, pero la composición debe existir antes que nada”.³¹

Henri Matisse

“...al dibujar un paisaje, lo primero que hay que captar de él es el contraste entre sus líneas principales: hay que tomar buena conciencia de eso antes de apoyar el lápiz en el papel”.³²

Rudolph Arnheim

³¹ Henri Matisse (1869-1954). Pintor francés conocido por su uso del color y su original y fluido trabajo con el dibujo.

³² Ver capítulo II, cita 44.

“El artista debe tener presente el esqueleto estructural que está formando, sin dejar de prestar atención al mismo tiempo a los diferentes contornos, superficies, volúmenes que va haciendo. El trabajo humano procede de manera secuencial: lo que en la obra final será vista como un todo ha sido creado pedazo a pedazo. La imagen que desempeña el papel rector en la mente del artista no es tanto una anticipación fiel de cómo será el dibujo acabado, cuanto principalmente el esqueleto estructural, la configuración de fuerzas visuales que determinan el carácter del paisaje visual. Cada vez que se pierde de vista esa imagen rectora, la mano se extravía”.³³

Eugène Delacroix

³³ Eugène Delacroix (1798-1863). Dibujante y pintor francés. Realizó sus últimas obras de modo colorista, introduciéndose en el paisaje que luego verá consolidado con su viaje al norte de África, territorio que por su luminosidad llamó su atención y determinó sus futuras obras.

4.4 ESQUEMA DE LA FORMACIÓN. ESCALA QUE COMPONE EL PAISAJE NATURAL

Sin lugar a dudas, el sentido de la vista es el gran aliado del artista en general y del dibujante de paisajes en particular. La vista es el sentido que aporta más información formal de carácter esencial al paisajista tanto en cuanto, es la sensación más inmediata de la que dispone para el desarrollo de su obra. En este apartado vamos a referir los elementos visuales básicos que el ser humano es capaz de captar en el paisaje, sin olvidar que este es un conjunto de unidades territoriales con diversas propiedades y diferentes características, pudiendo ser analizado y definido a través de unos elementos visuales muy concretos.

Según la clasificación que establece la crítica de arte, María Escribano en sus publicaciones, los principales elementos visuales son: la forma, la textura, la línea, el contraste y el color como complemento de todos ellos, aunque nosotros pensamos que esto no implica que el color sea intrínsecamente necesario para la representación de un dibujo de paisaje.

Sabemos que para el paisajista, la Naturaleza es el gran motivo sobre el que se inspiran sus representaciones. Por lo tanto, la observación de este medio por parte del artista tiene que ser minuciosa, captando de esta manera, toda clase de detalles, formas, líneas... La gran mayoría de las formas de los elementos que se dan en la Naturaleza tienen representaciones irregulares más que geométricas. Esas formas geométricas se deben a elementos manipulados por el ser humano. Por su parte, la textura son variaciones que existen en la superficie de los elementos del paisaje y son siempre relativamente más notorias, dependiendo de la distancia entre observador y los elementos del paisaje. Si estamos lejos aparecen texturas suaves y finas; al ir acercándonos, se hacen más sobresalientes. La influencia notoria de la atmósfera en el medio

natural, provoca los cambios en la representación de las texturas. También podemos destacar dos características complementarias en las texturas como son el grano y el contraste. Con respecto al estudio de la línea, hay que aclarar que cuando varios puntos están cerca surge la sensación de dirección creando una línea como extensión de la dirección de un punto. Por su parte, el contraste es la diversidad de colores y la luminosidad en la superficie y el color es la capacidad de una superficie para reflejar la luz.

Una vez determinados estos conceptos que, en mayor o menor medida, interactúan a la hora de esbozar un paisaje, habría que acudir al estudio de los componentes del mismo, que también podemos agruparlos en varias áreas. En primer lugar tenemos el concepto tierra (referido a la orografía y no al planeta), mediante el cual podemos observar el relieve, las estructuras y los diferentes materiales del terreno, así como la evolución de la conformación de la superficie terrestre de ese entorno.

El agua es otro componente esencial, el de mayor peculiaridad, ya que como es de imaginar, la presencia de este elemento en el ambiente es esencial para cualquier forma de vida. El agua aporta además, elementos estéticos que revalorizan el paisaje en un nivel elevado, especialmente cuando se trata de aguas superficiales. Según San Isidoro “su superficie es plana y puede reflejarnos una imagen exacta, como si se tratase de un espejo”.³⁴ Y es que en la Antigüedad, se creía que tanto la imagen reflejada como la real estaban relacionadas mágicamente (la imagen reflejada era capaz de retener la imagen real).

El agua, elemento capital en la morfología del dibujo paisajístico, tiene como mayor exponente los mares y los ríos, elementos que a lo largo de la Historia del dibujo y la pintura, han tenido una relevancia capital incluso en los momentos de corrientes artísticas más rupturistas como pueden ser las

³⁴ San Isidoro de Sevilla (560-636). Eclesiástico católico y erudito polímata hispanogodo. Fue arzobispo de Sevilla durante más de tres décadas y canonizado por la Iglesia Católica, por lo que es conocido habitualmente como San Isidoro de Sevilla. *Etimología*. XIII, 12,1.

vanguardias de finales del XIX y principios del XX. Vemos los ríos generalmente fluyendo con ímpetu, aunque a veces sus aguas están estancadas, propiciando bellos reflejos que incluso para el artista puede conllevar un simbolismo muy acentuado. Por ejemplo, durante el Renacimiento, se gustaba de representar aguas plácidas, estancadas que idealizaban la serenidad, la belleza, la perfección (todos ellos conceptos clásicos) mientras que en otras épocas como en el Barroco o el Romanticismo, las aguas turbulentas, tempestuosas, agitadas, conllevaban la representación de un espíritu más complejo e inquieto. El agua tomado como simbolismo de la personalidad de cada época (ver figs. 83 y 84).



Fig. 83. William Turner (1775-1851). *Pescadores en el mar. Fishermen at sea o The Cholmeley Sea Piece*. 1795. Tate Gallery. Londres. Reino Unido. En esta obra vemos el carácter impetuoso del autor simbolizado en unas aguas inquietas y tempestuosas.



Fig. 84. Sandro Botticelli (1445-1510). *El juicio de Paris* (1483-1485). Fondazione Giorgio Cini, Venecia. Italia. En esta obra renacentista se representa un paisaje placentero, calmado, donde destaca el agua en reposo y varios árboles de distinta morfología.

Consecuentemente y desde un punto de vista más morfológico, el agua de determinados ríos sufre cambios bastante notables desapareciendo con las sequías y engrosando su curso con las lluvias, exponiendo una presencia muy diferente para su representación. Otro elemento interesante para el trabajo del paisajista es la vegetación que rodea los cursos fluviales ya que nos podemos encontrar ríos con márgenes de una vegetación frondosa y característica, además de la presencia de bosques próximos.³⁵

Pasamos a hablar de otro protagonista esencial: el aire, que junto con el fuego es uno de los elementos más activos, “masculinos” y creadores. Para muchas culturas el aire en el paisaje configura el espacio entre el cielo y la tierra. Es decir, la perspectiva atmosférica (ver fig. 85). Morfológicamente hablando, aunque el aire parece ser un elemento infinito, aparenta vaciedad y menos denso y palpable que otros elementos, es un transportador de la tierra y por eso pertenece a la materia terrenal y celeste. El aire arrastra claramente las nubes, cambia de forma rápida el aspecto de la bóveda celeste y agita los mares, creando borrascas y un aspecto tempestuoso.

³⁵ San Isidro de Sevilla, *Etimología*. XIII, 21, 1-3.

Desde un punto de vista estrictamente formalista, las nubes arrastradas por el aire no solo cubren el cielo, como creía San Isidoro, sino que aportan movilidad a la representación del paisaje, además de custodiar las cumbres de las montañas. Para la representación de este tipo de paisaje ha habido verdaderos especialistas, cuyos cielos han ido alcanzando el protagonismo principal.

Todos los elementos estudiados, relacionados entre sí, conforman el carácter de la obra dibujada.



Fig. 85. Albrecht Altdorfer (c.1480-1538). Pintor y grabador alemán del Renacimiento. *La batalla de Alejandro en Issos* (1528-29). Alte Pinakothek. Munich. Alemania. Podemos destacar en esta obra el tratamiento del cielo, con el juego de nubes, el sol, la aparición de un curso de agua y el estudio de la orografía del terreno, otorgándole dramatismo y dinamismo que recogen el estado anímico del autor. Mediante el empleo de todos estos recursos, se observan posibles cambios morfológicos.

Una vez vistos los elementos más clásicos y primigenios que conforman la composición del paisaje, existe uno más que es de vital importancia: la

vegetación. Como bien es sabido, representa el carácter cíclico de toda existencia y es esencial en el paisaje natural, ya que por sí misma proporciona gran variedad en el colorido y texturas dentro del medio que se representa. El árbol, tanto el que da frutos como el que no, parece ser el elemento más representado y fundamental del Reino Vegetal, pues ha sido simbolizado en todas las culturas desde el principio de los tiempos. Las densas agrupaciones de vegetación (caso de bosques o arboledas) aportan al paisaje, zonas oscuras y por consiguiente relacionadas con las sombras provocadoras de misterios e incógnitas e intrínsecamente unidos a la psique del artista en el momento de ejecutar esa obra, por lo que su simbolismo es contrapuesto al del sol, figura luminosa y dadora de vida (ver fig. 86).



Fig. 86. Meindert Hobbema (1638-1709). *Bosque pantanoso* (1660-63). Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid. En esta obra, muy rica en detalles, impera un colorido alegre de verdes, marrones y grises, que iluminan una naturaleza más dichosa (aunque no por ello, menos misteriosa) construida con formas ligeras.

En cuanto a la temática de la proporción, acudimos a las enseñanzas de Santo Tomás, que la definió como la relación cuantitativa entre las dos partes de un todo, adoptando esta definición de las enseñanzas legadas por San Agustín. Este doctor de la Iglesia (que fue obispo de la ciudad norteafricana de Hipona³⁶) disertó sobre la relación de cualquier tipo existente entre los diversos miembros de un todo. Podemos decir que la proporción se define de dos maneras, por un lado, es la relación determinada de una cantidad y otra, y por otro lado, se define como cualquier relación de un miembro con otro. Este pensamiento da pie a preguntarse cuándo una proporción es considerada adecuada o armónica.

“(...) De donde lo bello consiste en la debida proporción, porque el sentido se delecta en las cosas debidamente proporcionadas, como semejantes, pues el sentido es cierta razón, y toda potencia cognoscitiva”.³⁷

Santo Tomás de Aquino

Si nos adentramos en el terreno de la composición (otro elemento esencial del dibujo como género global y por tanto, también en el paisaje), tenemos que advertir que la imagen tiene unos márgenes, y éstos al ser geométricos, la contiene. De aquí surge la necesidad de la composición. Ésta parte de una cuestión muy simple: ¿cuál es la mejor situación para la representación de un elemento en relación a su formato y a los demás componentes de la escena? Como es lógico y debido a la constante evolución de la morfología

³⁶ Actual Annaba, en Argelia.

³⁷ Ver cap. II, cita 46.

artística a lo largo de la Historia, las leyes de la composición cambian de una época a otra, pero el acto de componer siempre consiste en situar unas formas en el interior de un espacio contenido y como hemos referido anteriormente, en función además, del resto de elementos³⁸. Composición, etimológicamente hablando, significa reunir y disponer cosas, formando un solo conjunto, de modo que todas ellas contribuyan a constituir la naturaleza y la bondad del mismo conjunto, mostrando una armonía³⁹.

Una vez analizados estos componentes y entrando en aspectos más formales de la obra, hay que aclarar que un dibujo, antes de ser un paisaje o cualquier otro tipo de anécdota, es esencialmente “una superficie plana, cubierta con una grafía de colores organizados según un orden determinado”⁴⁰. Un dibujo es crear un “todo armonioso en el que, por eliminación y sustitución de la posición de las figuras, las disposiciones espaciales, las masas y los flujos de movimiento, se obtenga un equilibrio general, una unidad estética”.⁴¹

Por otra parte, si hablamos de construcción compositiva del dibujo de paisaje, podemos decir que la organización de los elementos de una obra, es la destinada a expresar a través de ellos la idea de unidad pero con una lógica de relación externa con las partes⁴².

³⁸ Ver cap. II, cita 46 y cap. IV, cita 4.

³⁹ John Ruskin (1819-1900). Escritor, crítico de arte y sociólogo británico. *Los elementos de dibujo, colorido y composición*. Centauro, 1946.

⁴⁰ Maurice Denis (1870-1943). Pintor francés y miembro de movimientos artísticos como el simbolista, el cubista, el fovista y la Abstracción.

⁴¹ Alejandro de Hales (1185-1245). Teólogo inglés, seguidor de la teoría de la Escolástica. *Summa Alexandri*. Libro I, p.181.

⁴² Nikolai Tarabukin (1889-1956). Historiador del arte y filósofo ruso. *El último cuadro: del caballete a la máquina. Por una teoría de la pintura*. 1923, reimpreso en editorial Gustavo Gili, 1978.

Entrando en contenidos morfológicos más concretos del dibujo paisajístico, debemos entender que la forma contempla dos aspectos. Por un lado, explicita el rasgo distintivo de las cosas, conteniendo así la medida y la proporción, entre otros elementos. Y por otro lado, tenemos el orden compositivo, que es el concepto que lo relaciona con las demás unidades. Por lo tanto, se define la forma compositiva “como lo que hace que las cosas deleiten y parezcan agradables”.⁴³

Otro elemento que entra en juego es la representación, cualidad que consiste en “ver dentro de la configuración y estimular un esquema que refleje su estructura (...) y luego inventar un equivalente dibujístico para ese esquema”.⁴⁴

La configuración es otro elemento indispensable a la hora de acometer la obra puesto que es una entidad organizada de tal modo que un cambio de una parte del sistema comportará el cambio general de toda la estructura. El restablecimiento del equilibrio no depende de una simple sustracción de las partes, sino de una disposición diferente. Y si hablamos de sistemas dentro de la obra dibujística, hay que tener en cuenta que cada uno de ellos se halla formado por unidades que se condicionan mutuamente y, a su vez, se distingue de los otros sistemas por la distribución interna de estas unidades, es decir, por su estructura.

En relación con los elementos descritos anteriormente, nos queda hablar de la estructura, rasgo que designa “por oposición a una simple combinación de elementos, un todo formado por fenómenos solidarios tales que cada uno depende de los otros y no puede ser lo que es más que en su relación con ellos”.⁴⁵

⁴³ Theo van Doesburg (1883-1931). Pintor, teórico, poeta y arquitecto holandés.

⁴⁴ Émile Benveniste (1902-1976). Lingüista francés.

⁴⁵ Joseph Jérôme Lefrançois de Lalande (1732-1807). Astrónomo francés.

Abundando en este concepto y tal y como nos comenta Roland Barthes, “la estructura es una entidad autónoma de dependencias internas”.⁴⁶

Como hemos comprobado en el análisis de la morfología del dibujo paisajístico que acabamos de efectuar, las leyes de la proporción y la medida inundan todo concepto estudiado con anterioridad, basándonos completamente en lo legado a la posteridad por los estudios de Santo Tomás de Aquino,⁴⁷ que en su *Summa Theologiae* ya nos explicaba con detalle la importancia de la proporción y la forma para obtener el ideal de belleza (concepto, indudablemente, ligado a la Antigüedad clásica a la que Santo Tomás de Aquino se sentía tan próximo). El teólogo y filósofo italiano opinaba que la percepción de la belleza es una “clase elevada de conocimiento”. La relación de su pensamiento escolástico con lo que acabamos de explicar está meridianamente clara. En su obra encontró una relación entre el sujeto y el objeto (percibido a través de los sentidos): el objeto se manifiesta como forma, y el sujeto percibe gracias a la sensibilidad; entre forma y sensibilidad hay una afinidad estructural. Para Santo Tomás, belleza y bondad son lo mismo, aunque la belleza se dirige al intelecto y la bondad a los sentidos. Lo bueno es material, lo bello inmaterial; lo bueno hace desear, lo bello no tiene deseo de posesión. Hay que destacar que para la filosofía tomista (que recogía las enseñanzas de la escuela de pensamiento griega), los conceptos de belleza y bondad son esenciales por cuanto la obra artística en general y la paisajística en particular, tenía una clara función pedagógica. La representación poseía una utilidad última para la sociedad. Por otro lado este doctor de la Iglesia, distinguía en la belleza tres cualidades: integridad (*integritas*), que es la estabilidad estructural del objeto (“un objeto roto o incompleto no puede ser bello”; aunque este concepto ha quedado superado con el discurrir de los posteriores movimientos artísticos); armonía (*consonantia*) es decir, la correcta proporción de las partes de un objeto; y claridad (*claritas*),

⁴⁶ Roland Barthes (1915-1980). Filósofo, escritor, ensayista y semiólogo francés.

⁴⁷ Ver capítulo II, cita 46.

relacionando la belleza con la luz como símbolo de verdad, siguiendo la tradición neoplatónica. Para Santo Tomás, la luz es una realidad física, que halla en el cuerpo diáfano una disposición a recibirla y transmitirla.

4.5 EL PAISAJE SEGÚN LA DISTRIBUCIÓN DE SUS ELEMENTOS

El paisaje natural pone ante nuestros ojos formas heterogéneas: sólidas y aéreas, extremadamente gruesas y finas, complejas y simples, cercanas y lejanas a nosotros. Estas formas tan dispares entre sí, son el motivo del estudio gráfico de este apartado de la presente tesis, en el cual mostramos de forma muy simplificada los tipos de paisajes que podemos encontrarnos en la Naturaleza o en sus representaciones artísticas. Para ello vamos a mostrar una serie de dibujos (ver figs. 87 a 106), para reseñar gráficamente lo que nos podemos encontrar en el paisaje natural.



Fig. 87. José Ávila. *S/T*. Grafito sobre papel de grano fino (2013). En este dibujo podemos ver elementos vegetales situados individualmente en distintos desniveles del terreno y esparcidos entre las lejanas montañas, elementos que determinan su morfología.



Fig. 88. José Ávila. S/T. Grafito sobre papel de grano medio (2013). Esta composición está formada por agrupaciones de arbustos y árboles separados entre sí, situados en desniveles montañosos.



Fig. 89. José Ávila. S/T. Grafito sobre papel de grano grueso (2013). En este paisaje se ve un grupo de abetos como elemento protagonista de la composición. En este grupo vegetal se pueden distinguir los detalles morfológicos, debido a su situación en el primer plano del dibujo.

TAMAÑO DE LAS IRREGULARIDADES:



Fig. 90. José Ávila. *S/T. Elementos dispersos*. Grafito sobre papel (2013). En este dibujo las distintas especies de árboles están colocadas individualmente sobre un terreno montañoso libre de otros elementos, dejando como únicos protagonistas a los tres árboles.



Fig. 91. José Ávila. *S/T. Elementos medios*. Grafito sobre papel (2013). Este dibujo recoge la misma morfología de la figura 90 pero con la salvedad que los tres elementos compositivos son agrupaciones de árboles.



Fig. 92. José Ávila. *S/T. Elementos densos*. Grafito sobre papel (2013). En este trabajo hemos recogido un fondo montañoso y un llano donde se puede observar una arboleda y un pequeño grupo de arboles, realizados esquemáticamente dejando así la libertad al espectador para poder clasificarlos morfológicamente según su criterio.

DENSIDAD Y GRADO DE AGREGACIÓN DE LOS ELEMENTOS

EN EL PAISAJE:



Fig. 93. José Ávila. *S/T. Elementos en grupos*. Grafito sobre papel (2013). Esta representación recoge montañas y grupos de arboles sin determinar su especie, separados entre sí y situados en distintitos planos de la composición.



Fig. 94. José Ávila. *S/T. Elementos ordenados en hileras*. Grafito sobre papel (2013). Como podemos observar, los árboles son los elementos protagonistas de este dibujo, situados ordenadamente en hileras por la conveniencia del hombre. Circunstancia esta que se repite en zonas y arbolados, mostrado así una morfología particular del paisaje.



Fig. 95. José Ávila. *S/T. Elementos graduales*. Grafito sobre papel (2013). En esta representación paisajística, la agrupación de los elementos vegetales va cambiando de forma gradual de una densidad a una escasa arbórea, según va bajando el desnivel del terreno.



Fig. 96. José Ávila. *S/T. Elementos al azar*. Grafito sobre papel (2013). En este dibujo los elementos vegetales están salpicados al azar en el espacio representado, dejando paso al protagonismo del camino situado entre las montañas.

CONTRASTE INTERNO, VALORACIONES DE FORMAS Y TONOS EN
LA SUPERFICIE DE UN PAISAJE:



Fig. 97. José Ávila. S/T. Elementos poco contrastados. Grafito sobre papel (2013). La realización formal de este dibujo se caracteriza por poco contraste tonal y por la representación escasa y escuálida de arboles de hojas caducas.



Fig. 98. José Ávila. *S/T. Elementos muy contrastados*. Grafito sobre papel (2013). La composición de este dibujo es la misma que la figura 97, con la diferencia morfológica de que los árboles representados están poblados de hojarasca lo que da otro aspecto al paisaje representado.

ESCALA:



Fig. 99. José Ávila. S/T. Efecto ubicación. Grafito sobre papel (2013). En esta representación el paisaje está notablemente dividido en dos planos con tan solo un pequeño grupo de elementos vegetales y una edificación rural, este vacío muestra una morfología constructivista del paisaje poco usual. Pese a la escasez de detalles morfológicos en los árboles representados, se puede intuir su forma triangular o cónica, que se puede vislumbrar en abetos o cipreses.

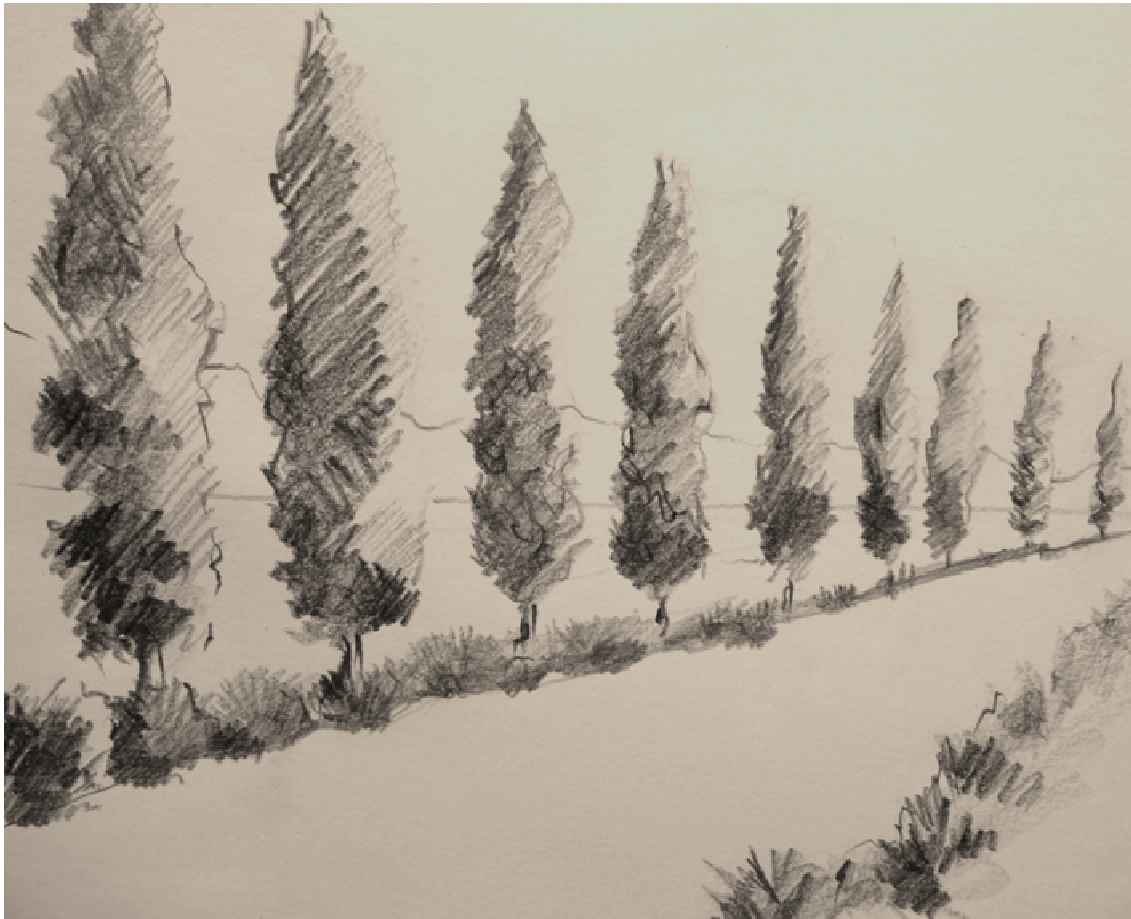


Fig. 100. José Ávila. S/T. Efecto distancia. Grafito sobre papel (2013). El dibujo representado destaca por una perspectiva lineal, donde los elementos empequeñecen según se va alejando del elemento del primer plano. la vegetación destaca por una representación resuelta a través de conos geométricos, simple y sin detallar.

CONFIGURACIÓN ESPACIAL:



Fig. 101. José Ávila. S/T. Panorámica. Grafito sobre papel (2013). El dibujo representado recoge una gran extensión de terreno de suaves desniveles, con una morfología compuesta de árboles y casa agraria, además de un camino que recorre zigzagante la llanura.

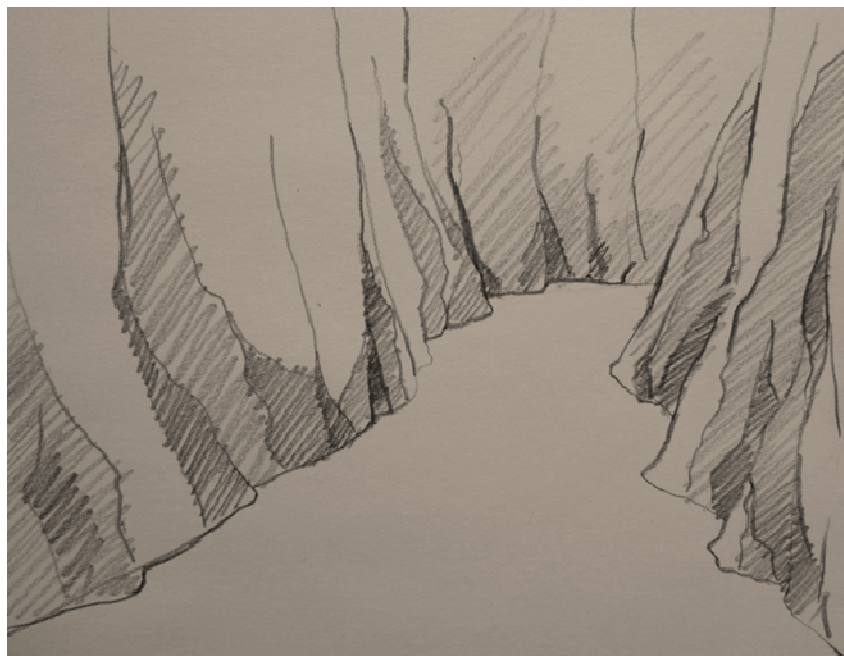


Fig. 102. José Ávila. S/T. Encajado. Grafito sobre papel (2013). Este dibujo es similar a la figura 106, con la salvedad de que se trata de un camino entre dos desniveles.



Fig. 103. José Ávila. *S/T*. Figura dominante. Grafito sobre papel (2013). La roca representada en este dibujo, destaca como monumento natural sobre los demás componente minimizado de la morfología del paisaje.



Fig. 104. José Ávila. *S/T*. Focalizado. Grafito sobre papel (2013). Este dibujo destaca por una perspectiva sobresaliente que nos lleva a la profundidad de la caja espacial, con una morfología vegetal cuya figura geométrica característica es el cono, propia de arboles como el ciprés, el abeto y otros.



Fig. 105. José Ávila. *S/T. Sobre llanura*. Grafito sobre papel (2013). Hemos analizado morfológicamente este dibujo en la figura 99. Pero en esta ocasión queremos llamar la atención sobre el espacio donde están situados los elementos, Es decir, una llanura cuya línea de horizonte se rompe con los arboles y una construcción rural.

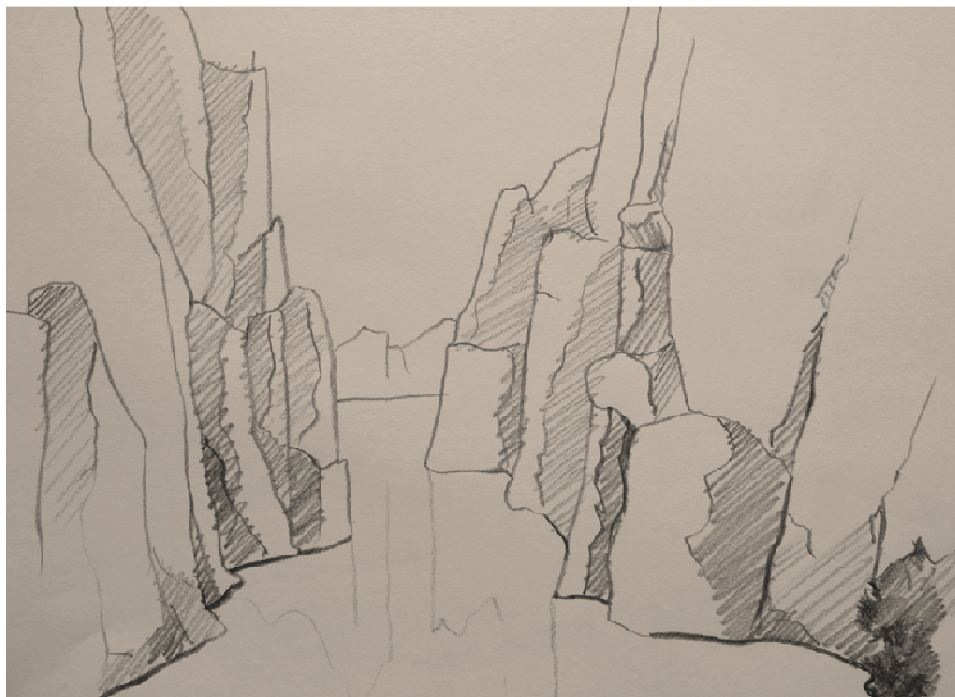


Fig. 106. José Ávila. *S/T. Fondo de valle*. Grafito sobre papel (2013). La composición en este paisaje, resulta claramente simétrica, con altos desniveles montañosos de aristas cortantes que aportan un aspecto angosto y un resultado peculiar a la representación, además de los reflejos sobre el agua.

Con la visión de estos dibujos, hemos pretendido mostrar la diversidad y distribución de algunos elementos que conforman el paisaje dentro de un plano terrestre. El objetivo que tratamos de conseguir es desarrollar en el espectador una capacidad de observación clara de los modelos de distribución del espacio para así captar el estado emocional que provoca un determinado elemento colocado de distinta manera (y en sus múltiples variaciones: aislado, en grupo, más o menos denso, etcétera).

CAPÍTULO V:

TRABAJO DE CAMPO Y LOS ELEMENTOS QUE COMPONEN EL PAISAJE GADITANO

5.1 TRABAJO DE CAMPO. DIBUJOS DE PAISAJES

Antes de entrar en valoraciones sobre el objeto de estudio que hemos escogido para hacer una traslación práctica de la teoría explicada en este trabajo de investigación, vamos a plantear un detallado trabajo de campo en el que vislumbraremos la importancia que el dibujo tiene para la sociedad humana en distintas épocas de su estadio evolutivo. Así, analizaremos bajo una perspectiva psicológica (explicada en el capítulo anterior), los trabajos que tanto niños como adultos profanos de diferentes niveles culturales y sociales, realizan para obtener así una visión desde una perspectiva concreta del concepto de paisaje actual. Invitamos por ello a todo aquel que se acerque a este trabajo de campo a observar los distintos condicionantes que vamos a desvelar a continuación.

En la siguiente relación de dibujos de niños veremos una clara evolución en la que pasaremos del mero garabato (cuya fuerza e ingenuidad nos resulta tan atractivos), hasta formas más definidas, donde las líneas empiezan a configurarse, el detalle aumenta, la figura humana se perfila llegando a entrar en situación dentro de la composición general y finalmente, se consolidan todas las formas. En esos primeros dibujos observamos la fuerza de la observación entre los pequeños: los detalles de su entorno más cercano están presentes, validando la premisa aquí asumida, de la fuerza de los sentidos como conductores de la posterior obra dibujística. Es curiosa la influencia también del cine y la televisión apareciendo elementos

esquivos a la Naturaleza como naves espaciales o imaginados seres de otros planetas.

Asumimos también la figura reinante del Sol como elemento de fuerza y dador de luz y de vida, configurándose como un elemento imprescindible para el dibujo. Incluso además, lo vemos personificado, con claros rasgos humanos, lo que denota la creciente importancia y atracción que para los niños ostenta el astro rey. Observamos, por otro lado que pronto aparecen dos planos en el dibujo: la tierra y el cielo, con diversas variaciones mínimas, pero casi siempre presente desde muy tempranas edades. Cuestión esta, que nos evoca de nuevo la importancia que la percepción sensorial tiene en estas etapas de la temprana infancia.

Por otro lado, la figura humana, primero esquemática (remitiéndonos a las primeras manifestaciones artísticas surgidas en pleno Paleolítico), y luego más detallada, suele ser elemento indispensable de las representaciones desde muy pronto e incluso se la ve asociada a acciones típicamente antrópicas (trabajos, formas de divertirse...).

El paisaje se va conformando con el paso de los años y tiene una clara influencia del entorno en el que viven estos niños. Muy detallista en algunos casos, esos paisajes son cercanos, vívidos, por nuestros pequeños dibujantes.

En cuanto a los dibujos paisajísticos aportados por los adultos, neófitos todos en esta disciplina, existe una gran relación con la experiencia vital de cada persona. Fundamentalmente criados en entornos rurales, hallamos una gran similitud en la morfología con las aportaciones que los niños nos han realizado. Esquemáticos en algunos casos y detallistas en otros, el concepto último de cada dibujo responde al carácter sensitivo de cada persona.

Vistos estos condicionantes, podemos concluir de la importancia capital de la percepción sensorial a la hora de acometer un dibujo paisajístico y de lo

esencial de la experiencia vital como temáticas para desarrollarlos. Es curioso comprobar cómo a pesar de la diferencia de edad y de la evolución psicológica y personal, se repiten ciertos clichés y modismos en los dibujos aportados por ambos grupos (ver figs. 107 a 135).



Fig. 107. Representación del paisaje realizada por José, 3 años. S/T (2012).

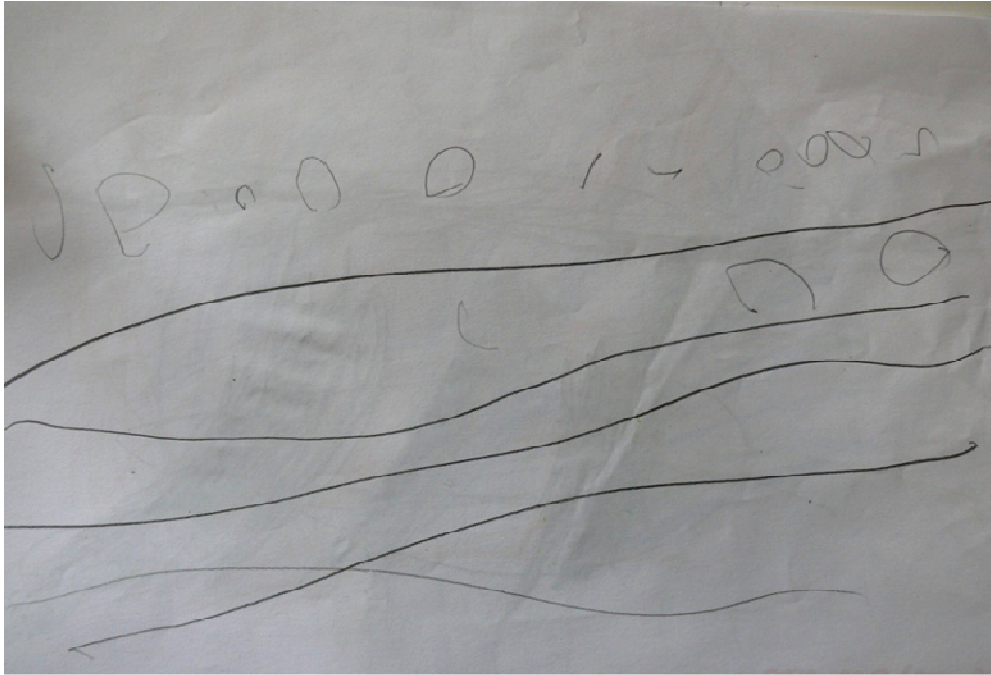


Fig. 108. Dibujo de paisaje realizado por Luis, 3 años. S/T (2012).



Fig. 109. Representación del paisaje y narrativa oral realizada por Cristina, 3 años. S/T (2012).



Fig. 110. Paisaje y narrativa verbal realizada por Aarón, 3 años. S/T (2012).

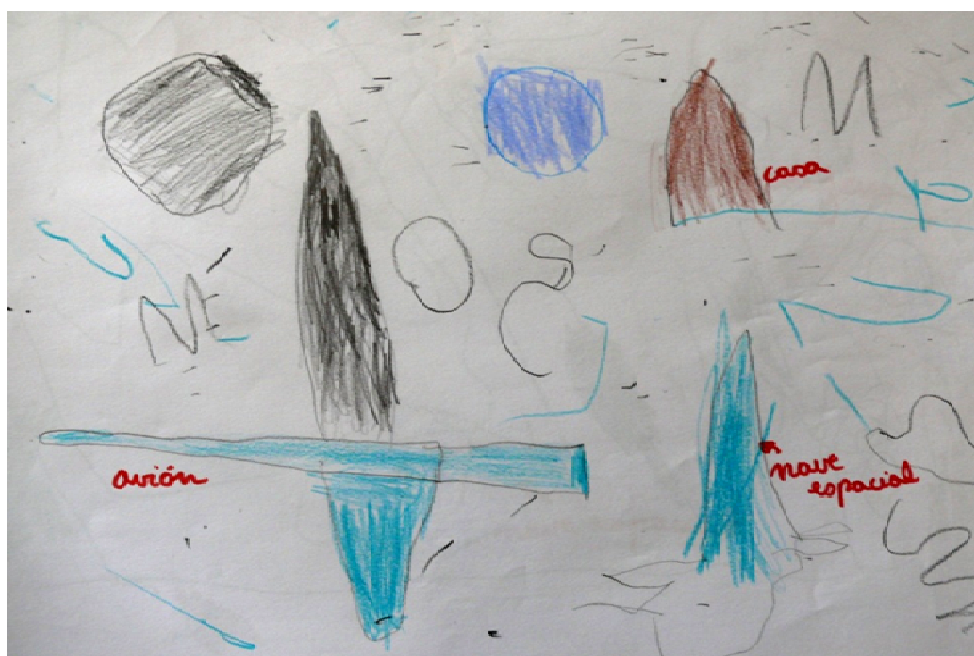


Fig. 111. Paisaje y narrativa verbal realizada por Sergio, 3 años. S/T (2012).

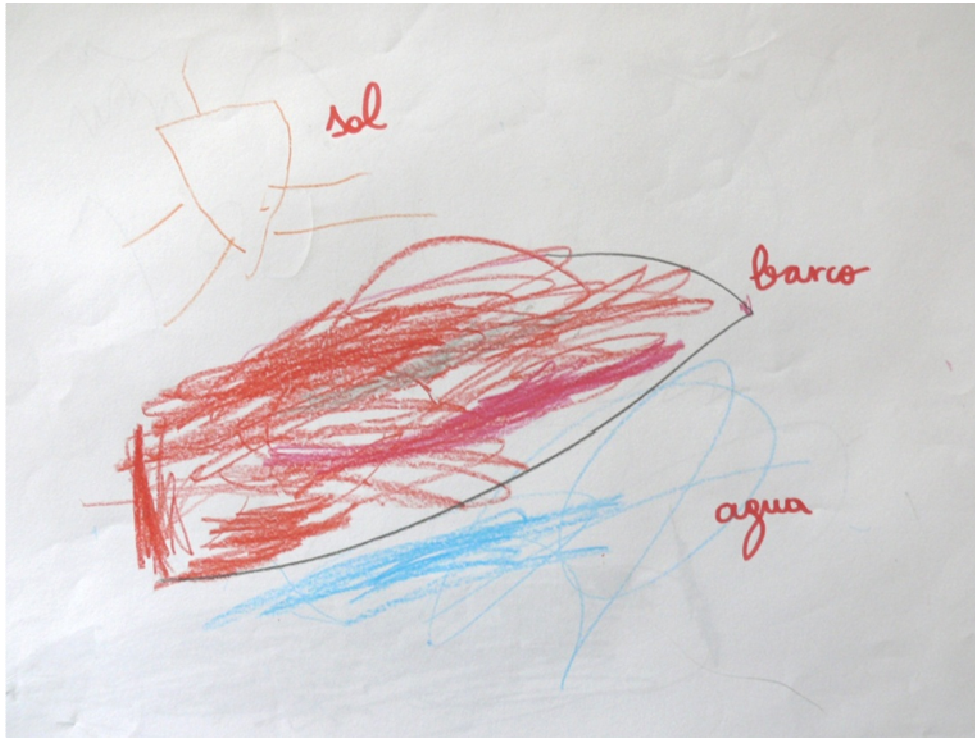


Fig. 112. Dibujo paisajístico y narración oral de los elementos compositivos realizado por Alejandro, 3 años. S/T (2012).

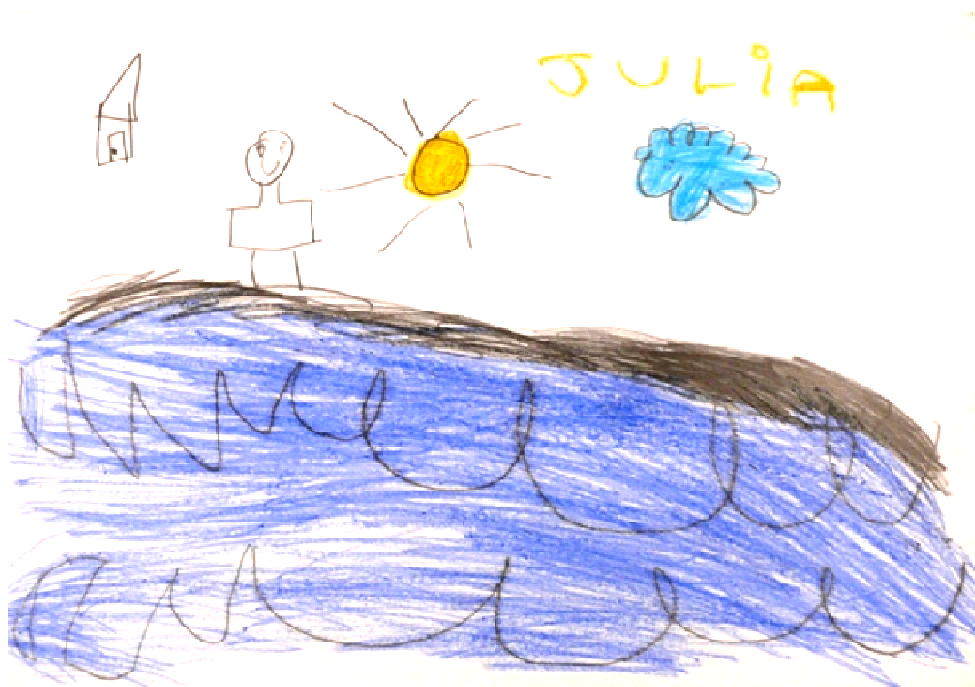


Fig. 113. Representación del paisaje realizada por Julia, 4 años. S/T (2012).



Fig. 114. Dibujo de paisaje donde aparece la familia y elementos vegetales junto a otros componentes característicos del entorno, realizado por Estela. 4 años. S/T (2012).



Fig. 115. Dibujo de paisaje realizado por Miguel Ángel. 7 años. S/T (2012).



Fig. 116. Representación del paisaje realizada por Laura, 9 años. S/T (2012).



Fig. 117. Paisaje de playa, visto desde el mar, realizado por Lucía. 9 años. S/T (2012).



Fig. 118. Paisaje de temática marinera, visto desde la playa, realizado por Samuel. 9 años. S/T (2012).



Fig. 119. Representación del paisaje realizada por Estela. 9 años. S/T (2012).



Fig. 120. Representación paisajística marinera realizada por Patricia. 10 años. S/T (2012).



Fig. 121. Dibujos de temática paisajística vegetal realizados por Patricia. 11 años. S/T (2012).



Fig. 122. Paisaje marineru dibujado por Juan Antonio. 11 años. S/T (2012).



Fig. 123. Paisaje vegetal con arquitectura rural y fenómeno atmosférico. Realizado por Encarna. 11 años. S/T (2012).



Fig. 124. Paisaje realizado por Miranda (12 años) donde recoge la Naturaleza y la actualidad diaria. S/T (2012).

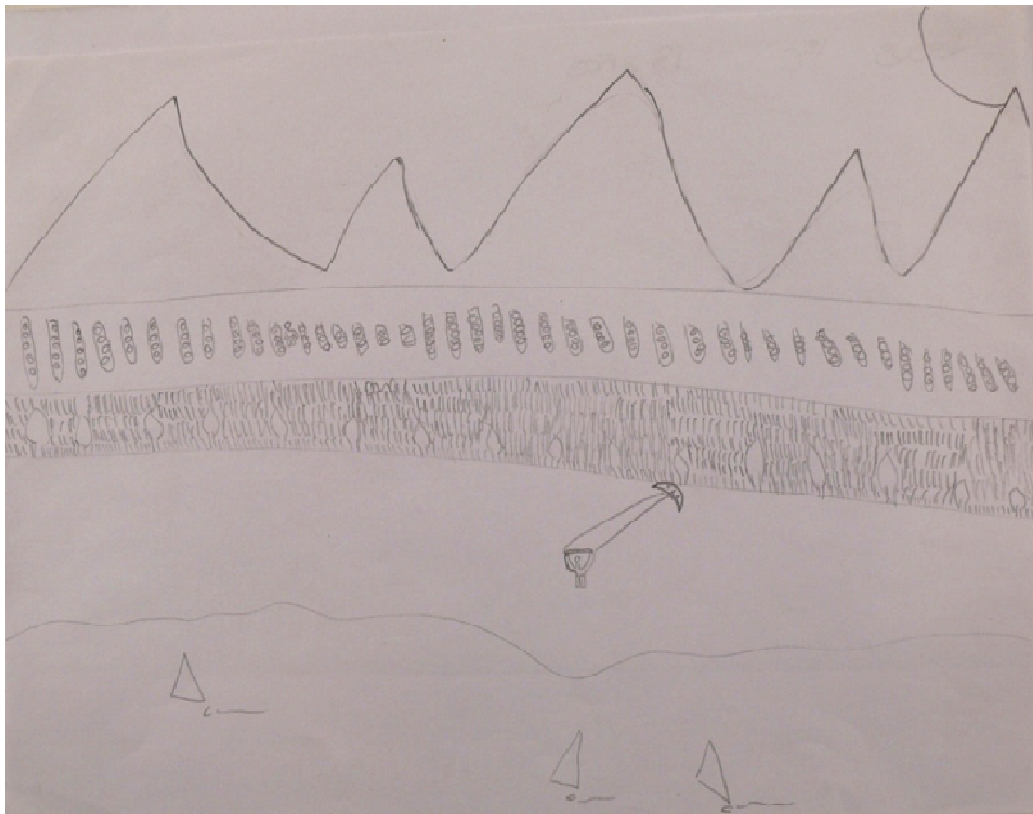


Fig. 125. Dibujo de paisaje realizado por Jesús. 13 años. S/T (2012).



Fig. 126. Paisaje agrario realizado por David. 20 años. S/T (2012).



Fig. 127. Paisaje realizado por la hermana de clausura Marcelina Philip. 24 años. Kenia. S/T (2012). Se observa el entorno y la acción humana de su lugar de origen.



Fig. 128. Dibujo paisajístico realizado por la hermana de clausura Agripina. 30 años. Tanzania.S/T (2012). Recoge una morfología vegetal y animal propia del entorno vivido en su tierra natal.



Fig. 129. Dibujo paisajístico de su entorno natural, realizado por la hermana de clausura Mariana. 35 años. Tanzania.S/T (2012).



Fig. 130. Dibujo paisajístico vegetal realizado por Josefina. 43 años. S/T (2012).

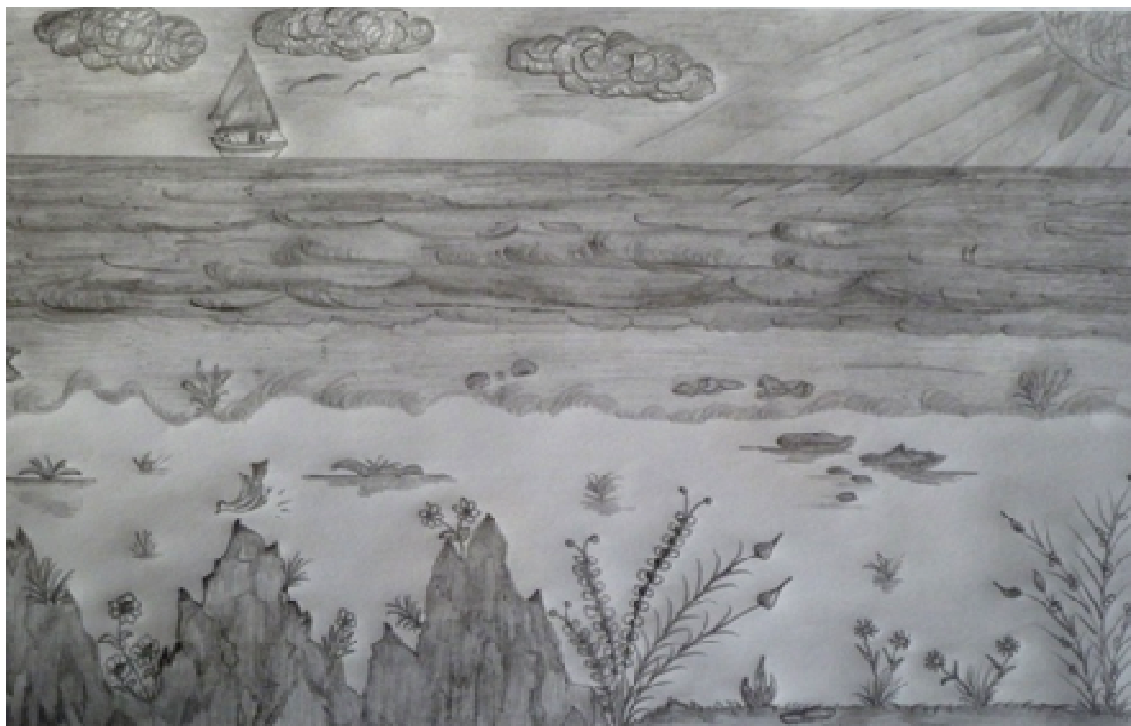


Fig. 131. Marina con elementos vegetales realizada por la hermana de clausura Violeta. 44 años. España. S/T (2012).



Fig. 132. Paisaje realizado por la hermana de clausura Raquel. 49 años. México. S/T (2012).



Fig. 133. Paisaje claramente vegetal realizado por Ángela bajo los presupuestos del puntillismo. 61 años. S/T (2012).



Fig. 134. Dibujo realizado por Josefa. 62 años. S/T (2012).



Fig. 135. Paisaje montañoso realizado por Josefina. 63 años. S/T (2012).

5.2 ELEMENTOS PAISAJÍSTICOS EN LA PROVINCIA DE CÁDIZ: CARACTERÍSTICAS GENERALES Y MORFOLOGÍA

*“Las nubes y los árboles se funden
y el sol les transparenta su honda
paz.*

*Tan grande es la armonía del abrazo
que la quiere gozar también el mar,
el mar que está tan lejos, que se
acerca,
que ya se oye latir, que huele ya”.¹*

Juan Ramón Jiménez

El paisaje es espacio. Es el soporte del ser humano en el que desarrolla su vida, su actividad. Es el lienzo en el que “dibuja” su discurrir por este mundo. Quizá por estar tan ligado al hombre, ese espacio natural al que llamamos paisaje ha sido el compañero ideal para el género humano desde el principio de los tiempos. El paisaje es “un símbolo, una llamada, una presencia y una potente voz; a veces, nos ha transmitido mensajes ofreciéndonos su perfume, su mano o su regazo hasta llegar a constituirse en un todo íntimamente absoluto y profundamente propio”², tal y como expresa el profesor José Antonio Hernández Guerrero en su artículo *Los paisajes literarios*. El paisaje es lo que enmarca nuestro discurrir como personas. Quizás porque ha estado acompañándonos desde los albores de la civilización, es tan subyugante para nosotros. Y esa atracción la hemos

¹ Juan Ramón Jiménez (1881-1958). Poeta español, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1956, por el conjunto de su obra.

² José Antonio Hernández Guerrero. Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Cádiz.

plasmado en múltiples representaciones artísticas, entre ellas como no, el dibujo de paisaje, principal género que nos ha dado verdadera imagen y dimensión de lo que el entorno natural representa para el ser humano, no solo como algo bello para contemplar, sino también como concepto, como idea en el que se desarrolla nuestra vida.

Y para comprender mejor en qué condiciones se desarrolla esa vida, y por consiguiente, nuestro trabajo como artistas consagrados al dibujo de paisaje, nada mejor que centrarnos en una descripción pormenorizada de lo que se configura como nuestro espacio natural vital: la provincia de Cádiz, un espacio que se manifiesta a través de variados paisajes, multitud de especies vegetales (una de las coordenadas por las que nos guiamos a la hora de acometer un dibujo paisajístico), y en definitiva un variado ecosistema, que la hace diferente de muchas otras provincias, mayores en extensión, pero sin tan variado protagonismo de multitud de ecosistemas. Veamos a continuación una aproximación descriptiva de la provincia de Cádiz.

Geográficamente hablando, la provincia de Cádiz es la más meridional de la península Ibérica (ver fig. 136). Limita al Norte con las provincias de Huelva y Sevilla, por el Sur con el Estrecho de Gibraltar, por el Este con la provincia de Málaga y por el Oeste con el Océano Atlántico. Cuenta con seis comarcas cada una con un paisaje característico, y por lo tanto, con grandes diferencias morfológicas. Con una extensión de 7.436 kilómetros cuadrados, en ella se observan distintivos rasgos climáticos que condicionan su particular geología, climatología, ecología, biología y antropología. Al paisaje que nos encontramos en la provincia, hay que unir los hechos sociales que le afectaron en el pasado histórico, como el trasiego a través de los puertos marítimos, la llegada de especies vegetales de otros países (beneficiándose sobre todo en el siglo XVIII cuando Cádiz fue sede del monopolio del comercio con América a través de la Casa de la Contratación), que se adaptaron a nuestro ecosistema, provocando de esta

forma, numerosos y sobresalientes cambios morfológicos en la Naturaleza autóctona y por lo tanto, en su representación artística, objeto y motivo de nuestro trabajo de investigación.

Teniendo en cuenta estos condicionantes principales y según recoge Francisco Díaz Pineda en una de sus investigaciones³ hay ciertas claves determinantes en el paisaje mediterráneo en el que se inscribe esta zona de la costa gaditana. En primer lugar y siguiendo lo apuntado en el Informe Dobris⁴ de la Comisión Europea, el entorno natural de esta área de la provincia tiene un importante componente de histéresis, es decir, de persistencia en el tiempo de las consecuencias ambientales de factores históricos que ya no mantienen su acción directa en el momento presente. También contemplamos drásticas respuestas de los suelos al uso actual del territorio como fenómenos erosivos y de permanencia de suelos productivos y funcionales. Además, podemos comprobar cómo en el paisaje juegan un papel decisivo las adaptaciones y acomodaciones biológicas a un ambiente heterogéneo y de condiciones hídricas fluctuantes como el que muestra la provincia de Cádiz (abundancia de plantas, de reptiles y anfibios...). Observamos también como se suceden los paisajes agrícolas extensivos con roturación itinerante, barbechos y el aprovechamiento de algunos suelos para la cría de ganado. Las zonas de campiña, los paisajes costeros de farallones, litoral recortado y las dunas costeras y los desiertos arenosos son también elementos destacados del entorno natural gaditano.

Cádiz es una provincia que sobresale por su paisaje cambiante incluso, a pesar un territorio de pequeñas dimensiones. En pocos kilómetros, cambiamos de fondo: de paisajes costeros presididos por una impresionante luz, hasta una campiña que dependiendo de la estación, nos ofrece una paleta cromática fastuosa, pasando por los verdes oscuros y grises de los macizos de la Sierra. Un paseo por Cádiz es un festín para

³ Ver capítulo II, cita 1.

⁴ Ver capítulo II, cita 3.

nuestros sentidos, por cuanto tenemos donde elegir para inspirarnos en el entorno natural.

Por empezar con un componente decisivo a la hora de llevar a cabo un dibujo paisajístico y que además, en la provincia de Cádiz representa una de sus estructuras más llamativas, vamos a centrarnos en la vegetación, uno de los elementos constitutivos del paisaje más destacados en esta provincia. En la mayor parte de los casos la vegetación es la que da las características más patentes y decisivas al paisaje de una comarca.

En una ordenación de elementos vegetales, surgen en el paisaje gaditano, como clasificación primordial tres tipos de formaciones: el bosque, el matorral y los prados. En los bosques politípicos, es decir, en los que conviven diferentes especies arbóreas, la belleza del paisaje aumenta por sus matices. Si preguntásemos cuáles son los árboles más representativos, típicos y propios del paisaje gaditano, tendríamos que referirnos a la encina, aunque deberíamos también sumar el alcornoque (Cádiz disfruta de la mayor reserva europea de alcornocal), el espontáneo acebuche de su sierra, el olivo, más el pino piñonero que se encuentra en las zonas de litoral.

En el paisaje gaditano existen otras tipologías vegetales donde podemos encontrar grandes zonas de matorral, con especies como la jaras, en asociación con la madroñera de frutos rojos, el oloroso mirto, la cornicabra, el lentisco y el palmito -única palmera espontánea de Europa-. El pasto gaditano es de color cambiante, según la época del año: verde claro en los otoños e inviernos, policromado en primavera y amarillo en la estación estival.

El mar. La mar.

El mar. ¡Sólo la mar!

*¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?*

*¿Por qué me desenterraste
del mar?*

*En sueños la marejada
me tira del corazón;
se lo quisiera llevar.*

*Padre, ¿por qué me trajiste
acá?*

*Gimiendo por ver el mar,
un marinerito en tierra
iza al aire este lamento:
¡Ay mi blusa marinera;
siempre me la inflaba el viento
al divisar la escollera!*⁵

Rafael Alberti

Otro de los elementos complementarios del paisaje gaditano es el agua: mar, lagunas, aguas corrientes y estancadas. Como hemos comprobado con el poema que acabamos de leer, Alberti canta al mar: el mar concreto y “abreviado” mar de Cádiz. El paisaje de las dunas, las playas y los pinares, los esteros y las salinas del litoral gaditano frente a la ciudad⁶. Cádiz es un

⁵ Ver cap. IV, cita 28.

⁶ José Antonio Hernández Guerrero. *Los paisajes literarios*. Revista Castilla. 2002, págs. 73-84.

lugar que históricamente ha estado estrechamente relacionado y determinado por el mar, por eso es esencial en su paisaje. Deteniéndonos en este elemento, tenemos que decir que pese a su majestuosidad no debe considerársele como paisaje, ya que solamente podemos aplicar esta nomenclatura cuando el mar forma parte de un paisaje terrestre (un ejemplo es cuando el mar rompe contra las rocas de los acantilados, rocas recortadas en pintorescos accidentes geográficos, al que llamamos litoral). Precisamente, el litoral es la frontera y lugar de encuentro entre el mar y la tierra, un elemento atractivo, de sumo interés para el paisajista (ver fig. 138). La propia Naturaleza se encarga de modificar (en concreto, el influjo atrayente de la Luna que trastoca el aspecto estético del entorno natural del litoral) a su antojo la morfología de este paisaje tan cercano y querido a los habitantes de la provincia gaditana. Concretamente con la bajamar y la pleamar tenemos dos visiones muy distintas del paisaje costero, pues el litoral no es una línea sino una superficie. En la actualidad en la franja del litoral gaditano, se desarrolla gran parte de la actividad humana. El hombre, desde épocas muy remotas (los fenicios se instalaron en estas tierras allá por el siglo VII a.C.) ha buscado instalarse en las costas arenosas de este lugar privilegiado del sur de la península Ibérica, y en la actualidad, lo sigue haciendo buscando un desarrollo de la actividad turística, generadora de riqueza y empleo en esta zona, y lo que resulta más importante, un peligroso agente de cambio morfológico para el paisaje natural, que en muchas ocasiones cuenta con una vegetación restringida.

Entre las sierras y el mar de Cádiz se forma un paisaje de transición, de campiña donde se juntan connotaciones marinas, con elementos vegetales propios de la sierra, aunque con escasa predominancia de ellos. La ganadería es una actividad esencial en esta zona a medio camino entre el mar y la montaña, que además influye en cambios morfológicos del paisaje, un paisaje que también goza de cierta predilección para ciertos paisajistas de la provincia. El carácter parcelado de la orografía en este terreno es una característica esencial del mismo.

Situados ya en las sierras de Cádiz actúan destacados elementos naturales que aportan al paisajista una fuente de creación plástica de una belleza estética sobresaliente. Hoy en día, la sierra no corre el peligro estético que supone la construcción de complejos urbanísticos y residenciales, en demanda de un suelo más barato y una excelente calidad ambiental. La Sierra de Cádiz se caracteriza por alineaciones de montañas protegidas sin invasiones mercantiles, no como viene sucediendo, desgraciadamente, en algunas partes de la costa gaditana.

Uno de los elementos más influyentes en la transformación del paisaje son los vientos húmedos, procedentes del Atlántico, que penetran por el golfo de Cádiz y hacen que los frentes nubosos llegados gracias a su acción desde el mar, se condensen en lluvias copiosas al chocar con las altas cumbres del territorio serrano, produciendo una vegetación exuberante, fenómeno que se presenta como caso exagerado en la Sierra de Grazalema. Precisamente, el viento es un “habitante” conocido en toda la provincia de Cádiz, fundamentalmente el Levante, aire procedente desde el desierto del Sahara, que modifica no solo la morfología del paisaje gaditano -en especial, el de la costa-, sino que también afecta al propio desarrollo personal y los hábitos de vida de los habitantes de la provincia. Cádiz también cuenta con el viento de Poniente, algo más fresco al llegar desde el Atlántico y que maneja los *tempos* de la vida combinándose con el Levante y que a efectos prácticos del paisaje, dota a la fisonomía de esta zona de la península, de un carácter más húmedo, más verde, más “norteño” en definitiva. De un mismo paisaje, se obtienen dos aspectos totalmente diferentes gracias a la acción de los vientos. Hasta el celebrado y popular Carnaval de Cádiz se hace eco en sus coplas de este rasgo definitorio del paisaje.



Fig. 136. Mapa comarcal de la provincia de Cádiz.



Fig. 137. Mapa de la línea de costa de Cádiz.

A lo largo del litoral de la provincia gaditana, se alternan los tramos de costas altas y rocosas con largas playas arenosas. Una amplia ribera en el que se originan formaciones de dunas, acantilados, marismas y zonas húmedas, elementos paisajísticos tan diversos que estimulan tal cantidad de emociones que se convierte en una zona propicia para alcanzar la inspiración de la representación mimética de la Naturaleza o para llevar a cabo nuevas recreaciones debido a su belleza intrínseca. Llanuras costeras y sierra de interior, teniendo como zona de transición la campiña, son las dos grandes referencias del paisaje gaditano (ver figs. 138, 139). Las llanuras ocupan la mitad de la provincia y se encuentran al Noroeste y al Oeste, mientras que las sierras se extienden en una zona que va desde el Noreste al Sur de la provincia (desde Grazalema a Gibraltar).



Fig. 138. Costa gaditana (Caños de Meca). (2013).



Fig. 139. Serranía gaditana (Ubrique). (2013).

Los ríos (ver fig. 140) y los lagos son siempre elementos morfológicos sobresalientes, impactantes, rompedores (en el sentido de marcar sobremanera la fisonomía de un lugar). Líneas zigzagueantes que juegan en la representación dibujística del paisaje, aportando un dinamismo y una vitalidad sin parangón, condicionando la estética del paisaje natural. Destacamos entre otros, algunos ríos que nacen en los manantiales ocultos de las montañas de la provincia gaditana, convirtiéndose en un rápido arroyo que se transforma luego en un caudaloso río que circula lentamente por los valles fertilizando estos parajes para desembocar finalmente en el mar. Ejemplos de ello los tenemos en los cursos fluviales del Guadalete, el Barbate, el Palmones, el Guadarranque, el Guadiaro y el Guadalquivir (que desemboca, pero no nace en Cádiz). Además, de estos cursos de aguas, nos encontramos en esta zona lagos y lagunas e innumerables arroyos que con el movimiento descendiente de sus aguas, añaden al paisaje una visión más plural, dinámica y con mayor belleza estética, donde los artistas pueden inspirarse y aportar a sus obras dibujísticas un ambiente formal e iconográfico más rítmico, menos estático.



Fig. 140. Nacimiento del río Iro. Medina Sidonia (2013).

Como elemento físico esencial en la configuración morfológica del medio natural y por ende, del paisaje, el clima es otro ítem imprescindible para entender los cambios que se producen en un entorno como el de la provincia gaditana. De las dos zonas predominantes que configuran el paisaje de esta zona (llanura y sierra) observamos que poseen climas muy distintos. Mientras que en la llanura es ciertamente benigno, con temperaturas suaves a lo largo del año y una etapa de sequía en verano, en la sierra, el clima es en general más duro y llueve abundantemente -el municipio de Grazalema recibe la mayor cantidad de lluvias al año de toda España-, generándose en cada zona una estética totalmente diferente. El que una zona sea más seca, más determinada por la acción del mar y más expuesta a los rigores de los vientos (llanuras) y otra, más húmeda, fría y “verde”, hace que el dibujante tenga más opciones para elegir a la hora de llevar a cabo su trabajo.

Íntimamente ligada a estos parámetros que acabamos de estudiar el análisis taxonómico de la vegetación nos va a otorgar una nueva perspectiva a la hora de la investigación de la dibujística en la provincia. Es a lo que vamos a dedicar las siguientes páginas de esta investigación: a establecer de forma científica una ordenación de las variadas especies vegetales de las que disponen los dibujantes en la provincia de Cádiz para su representación plástica.

Es indudable que la vegetación está determinada por el clima y el relieve de los dos escenarios más destacables que caracteriza el paisaje de este hábitat, que como ya sabemos son la llanura y la sierra. Debido a la situación geográfica, la provincia cuenta con una gran variedad de especies vegetales, algunas de las cuales son únicas en Europa -como el pinsapo⁷, muy parecido al abeto, árbol que se da en las zonas montañosas-. La zona del litoral está dominada por el pino piñonero y el eucalipto (ver figs.141, 142), mientras que en las zonas algo más elevadas, concretamente en la zona intermedia entre el litoral y la sierra, aparece el alcornoque o chaparro, el acebuche y el quejigo (figs. 143, 144, 145). Finalmente, en las zonas más altas de la Sierra podemos observar abundantes colonias de robles, olivos, pinsapos y una gran variedad de helechos. Este tipo de vegetación, determinada por la acción del clima, es elemento protagonista en muchas representaciones de artistas de la zona, en concreto en sus manifestaciones dibujísticas.

⁷ El pinsapo es una especie de abeto, perteneciente a la familia *Pinaceae* y de distribución restringida a sierras mediterráneas del sur de la península Ibérica (concretamente en la serranía gaditana) y el Rif.



Fig. 141. Pino piñonero. Árbol que se da fundamentalmente en las zonas próximas a las playas gaditanas (2013).



Fig. 142. Eucalipto. Árbol con especial preponderancia en la provincia de Cádiz (2013).



Fig. 143. Alcornoque o chaparro. Árbol común de la serranía de Cádiz (2013).



Fig. 144. Acebuche u olivo silvestre. Otra de las especies arbóreas tradicionales de la provincia de Cádiz (2013).



Fig. 145. Roble quejigo. Árbol común de la Sierra gaditana (2013).

Debido a la densa vegetación de estas zonas, el paisaje es sumamente cromático abundando una escala impresionante de verdes que se mezclan con un amplio abanico de colores, como se puede observar en las imágenes anteriores, ejemplos clásicos del arbolado de la zona.

En la provincia gaditana podemos apreciar como las tierras cambian de color según las zonas. Es sobresaliente el contraste de las arenas doradas de las playas, con las tierras rojizas de sus campos de labor y las zonas de tierras negras ocupadas por los cereales, pastizales, etcétera (ver figs.146, 147, 148), más los azules diáfanos de sus cielos.



Fig. 146. Arenas doradas. Dunas de playa. Provincia de Cádiz (2012).



Fig. 147. Tierras rojas gaditanas de labor (2012).



Fig. 148. Tierras negras de sembrado (2012).

Como elemento destacable en la transformación del entorno natural y como mayor fuente de inspiración para el paisajista, la vegetación en la provincia de Cádiz supone todo un estímulo a la hora de llevar a cabo una obra dibujística del entorno natural. Para reforzar la idea de lo pertinente de conocer la vegetación gaditana, creemos imprescindible establecer una clasificación taxonómica general que ayude a comprender los cambios morfológicos del hábitat gaditano y que aporte una representación plástica más mimética para el interesado en esta tipología del dibujo.⁸

La vegetación del litoral y de su Sierra se compone de especies adaptadas a la pluralidad de los diferentes ecosistemas en este territorio, tanto en su extensa línea de costa, como en la verde campiña y sus zonas más elevadas. Su gran diversidad vegetal hace que el paisaje de la zona sea una gran fuente de inspiración, ofreciéndonos bellos rincones plásticos dignos de contemplar e invitando al artista a elegir entre unas y otras de las ofertas tan diversas para así realizar su obra.

La vegetación inherente del litoral se compone de especies muy diversas: observamos tanto matices grises, violetas y verdes pardos (tan enriquecedores para la paleta del dibujante), más los que nos ofrecen los cañizos que mueve el viento de Levante adaptándose a situaciones muy extremas, provocadas por el ambiente salitroso tan agresivo e inhabitable para la vegetación. La acción de las mareas y un suelo arenoso, complica aún más el desarrollo natural de esta tipología de vegetación.

Las dunas y los arenales son los enclaves más idóneos para el surgimiento de colonias del pino piñonero (*Pinus pinea*), el árbol más característico y simbólico de las zonas playeras, muy ligado en nuestro pensamiento con el sol, la sombra, la arena dorada de la playa, las barcas y las gaviotas. Entorno puramente marino, como podemos comprobar, llegando a considerarse el pino como árbol símbolo de la zona de mar. Ejemplo de ello

⁸ Juan Antonio García Rojas y Federico Sánchez Tundidor. *Datos sobre la flora de la provincia de Cádiz*. Acta Botánica Malacitana, 27. 2002.

es el extenso pinar existente en el Parque Natural de la Breña -situado entre el pueblo de Barbate y las playas de los Caños de Meca-. En la vegetación gaditana podemos diferenciar tres tipos de pinos: el pino negral o resinero, (*Pinus pinaster*) en las serranías cercanas a Algeciras (este árbol se caracteriza por su tamaño mediano, corteza rojo-anaranjada profundamente agrietada más una copa irregular y abierta; un ejemplar interesante para la representación plástica), el carrasco (*Pinus halepensis*) que se sitúa en las zonas calizas de las sierras y el piñonero en la costa, ya mencionado con anterioridad. Finalmente, las Marismas de Barbate alberga una vegetación mediterránea de sotobosque formada por una amplia variedad de plantas, como el romero (*Rosmarinus officinalis*), palmito (*Chamaerops humilis*), espinos negros (*Rhamnus oleioides lycioides*), bosquetes de sabinas (*Juniperus phoenicea*) y barrones (*Ammophila arenaria*). En los sotobosques o vegetación baja que crece entre los pinares, es frecuente ver la retama blanca en formaciones monoespecíficas (*Retama monosperma*) junto con árboles jóvenes. La sabina negra y el enebro (*Juniperus oxycedrus*) son dos especies que podemos encontrar en el Pinar de La Algaida (Puerto Real) y en La Breña (Barbate). Árbol de baja altura, copa ovalada de tintes verdes y posteriormente rojizos que aparece en el paisaje de modo aislado esperando ser mecido por los vientos. Los matorrales mixtos sobre arenas suelen estar formados por sabinas y retamas, acebuches, lentiscos y espinos negros, acompañados de matorral bajo de romeros, palmitos, coscojas y jerjenes. En arenales secos aparece el monte blanco, con predominio del jaguarzo blanco (*Halimium halimifolium*) además de la presencia de otras especies de arbustos.

En las dunas inestables aparece una estepa leñosa característica de este ecosistema, formada por gramíneas vivaces y herbáceas perennes. En este tipo de dunas que con la complicidad del viento va cambiando

progresivamente de forma y avanzando lentamente hacia otro lugar, dominan el barrón o carrizo acompañados de otras especies.⁹

Esta especie vegetal es una planta que podemos encontrarla con distintos matices de colores, rematando la zona más alta de las dunas.

Desde la orilla del mar hasta la campiña de Medina Sidonia y las colinas del campo de Gibraltar, la vegetación potencial corresponde a un bosque denso con lianas y arbustos, dominada por la presencia generalizada del acebuche, una especie longeva muy conocida y prolífera en la campiña gaditana, un árbol que morfológicamente se caracteriza por tener hoja persistente y pequeña, adaptada a vivir en ambientes muy cálidos y secos, acompañados de pastoreo de cabras y ganado bravo. Desde un punto de vista morfológico, al igual que otras especies, los acebuchales por ejemplo, aportan al paisaje de la Sierra gaditana una estética impresionante pues destaca por sus verdes agrisados, su grafía, la gestualidad de sus ramas y las copas bajas, redondas y frondosas, aportando al lugar como a su representación una belleza recia, majestuosa y dominadora. Generalmente los acebuchales aparecen en terrenos pedregosos, serpenteados por caminos angostos y de difícil tránsito y generalmente están acompañados de matorrales abiertos: lentiscos (*Pistacea lentiscus*), además de coscojas (*Quercus coccifera*), espinos negros, palmitos, espárragos (*Asparagus albus*, *A. aphyllus*), jaras (*Cistus albidus*), matagallos (*Phlomis purpurea*), olivilla (*Teucrium fruticans*) y torviscos (*Daphne gnidium*). Las mejores representaciones de estos acebuchales se encuentran entre las localidades de Medina Sidonia, Vejer de la Frontera y Benalup-Casas Viejas. Tres municipios con excelentes vistas panorámicas, donde las montañas, azules en su representación dibujística, se recortan dejando detrás de ellas el azul más claro del cielo.

⁹ José Lucas Pérez Llorens y Ignacio Hernández Cabrero. *Flora marina del litoral gaditano. Biología, ecología, usos y guía de identificación*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. 2012.

Los lentiscales y palmíferos (las dos especies que junto con el pino piñonero, son las más representadas en los dibujos de paisaje gaditanos) son plantas muy resistentes que se encuentran en masas densas de escasa altura, junto a los pinos centenarios (ver figs. 149 a 151). Los encinares conforman la vegetación culmen, allí donde la estructura del suelo es abrupta y no favorece al acebuche. Aunque es de destacar que a pesar de ser un árbol majestuoso, disponen de una escasa representación en el paisaje gaditano.

Las zonas rocosas o muy alteradas, con frecuencia originan la aparición de tomillares y de un árbol (abundante a lo largo de todo el ecosistema gaditano) que también es digno de destacar como el algarrobo (*Ceratonia siliqua*). Hablando de abundancia, las más extensas y mejores masas de alcornocales se hallan en el Parque Natural de los Alcornocales. Entre las carreteras de Chiclana-Medina y Medina-Vejer la variedad de los alcornocales se desarrolla sobre suelos arenosos y en depósitos de arenas de llanuras interiores. A estos bosques hay que sumarle la aparición de los acebuches y matorrales, en muchas ocasiones mezcladas también con el pino piñonero. En las zonas húmedas debido a las lluvias frecuentes y hondonadas del terreno donde el agua se estanca, la composición del paisaje se enriquece con el surgimiento de brezales altos, que mezclados con el agua se convierten en bellas estampas paisajísticas. En cumbres expuestas al viento de Levante, con frecuencia aparecen los jarales. Los suelos secos y soleados también degeneran hacia la aparición y desarrollo de otro tipo de esta planta. En zonas pedregosas, se mezcla la jara con las aulagas (*Ulex parviflorus*), espliegos (*Lavandula stoechas*) y genista (*Genista hirsuta*).

Los quejigares gaditanos se configuran en bosques densos formando grandes masas de color y aparecen ligados al alcornocal en los valles angostos y profundos. Además constituyen formaciones propias de zonas donde predominan los montes, las montañas y el clima, elementos que favorecen la aparición de nieblas frecuentes que proporcionan un ambiente

cálido y húmedo. Los melojares se desarrollan sobre tierras pardas forestales, en zonas húmedas de umbría expuestas a los vientos atlánticos y resguardados del Levante. Es otra de las bellas y ricas estampas que podemos ver y dibujar de la provincia gaditana. Ya mencionamos con anterioridad el pinsapo, especie endémica característica de la Sierra de Grazalema. En las zonas altas de las laderas, el pinsapo tiende a formar masas puras en las que excluye al resto de la vegetación arbórea, estando acompañada de un sotobosque endémico. En las zonas bajas, el bosque de pinsapos comienza a mezclarse con otras especies arbóreas.¹⁰

En los tramos medios y bajos de los ríos se encuentra el bosque de ribera dominando el encinar y el acebuchal. El chopo (*Populus nigra*) y el olmo (*Ulmus minor*), generalmente en formaciones mixtas con predominio de una u otra especie, son formaciones lineales estrechamente unidas que las podemos encontrar cercanas a los cursos de agua.

En esta provincia existen representaciones de bosque galería, es decir, con una amplia demostración de vegetación dentro de un mismo hábitat. Ocurre así en algunos tramos del arroyo de Saladavieja (Tarifa), Ojén y Tiradero (Los Barrios), los ríos Rocinejo, Barbate, Fraga, Alberite y el Arroyo del Jautor, así como en el tramo inferior del Guadarranque.

Las alisedas gaditanas se ubican en barrancos muy angostos, denominados canutos, en contacto con los quejigares. Al ser los canutos muy umbríos y profundos, tienen un microclima cálido y a su vez húmedo, lo que ha permitido la conservación de una vegetación propia de un clima tropical. El aliso (*Alnus glutinosa*) es el árbol dominante en estas formaciones, ciñéndose a las orillas de ríos y arroyos, y se adentra en el lecho buscando el contacto con el agua, que necesita mantener durante todo el año. Estas galerías se enriquecen con la presencia de fresnos y sauces (*Salix pedicellata*, *Salix atrocinerea* y *Salix alba*). Se añade además el arraclán (*Frangula alnus* spp. *baetica*) propio y exclusivo de determinadas regiones

¹⁰ Vegetación y flora de la serranía de Grazalema. <http://www.serraniadegrazalema.com>

del Sur de España. Estos taxones son escasamente representados en el dibujo de paisaje de la provincia gaditana, sin embargo, sí que aparecen dibujados de forma más detallada y específica en las clasificaciones botánicas que arrojan luz a la flora de Cádiz.

También son frecuentes las especies propias asociadas a los alcornocales, como pueden ser el madroño, la olivilla, la adelfa, el majuelo, la rosa y la zarza. Los helechos, aunque presentes en casi todos los paisajes serranos, son más frecuentes verlos en gargantas escarpadas, acompañados de otras especies. En el río Barbate, podemos encontrar un ejemplo claro de vegetación acuática flotante en la provincia gaditana.

En general, el suelo es el elemento más importante para el desarrollo de esta abundante y variada vegetación, y es causante de los cambios morfológicos del paisaje, pues altera la configuración de la vegetación y el recorrido del agua, fuente de vida para la supervivencia de cualquier elemento del paisaje.¹¹

Como hemos podido observar en esta descripción taxonómica, el paisaje existente en la provincia de Cádiz es variado y rico, no solo ya para el científico y para el ciudadano en general que disfruta de este entorno, sino también para el paisajista que lo representa, pues esta multiplicidad morfológica le ofrece una gran variedad a la hora de escoger motivo para su obra. Todo ello debido al cromatismo, al juego de líneas, a sus volúmenes y planos y otros componentes que conforman un dibujo atractivo para el espectador. El paisaje gaditano se convierte en un escaparate de elementos que la Naturaleza ha organizado sabiamente sin que ninguno de ellos resulte insultante para la vista. Su exuberancia hace que las posibilidades del artista ofrezcan combinaciones casi infinitas, alentando la creatividad hasta límites extremos.

¹¹ Martín Algarra et alii. *Introducción a la geología de la provincia de Cádiz*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. 1991.



Fig. 149. Lentisco. Matorral frecuente en bosques y zonas de playas en la provincia de Cádiz (2013).



Fig. 150. Palmitares. Matorral propio de los bosques de la provincia gaditana (2013).



Fig. 151. Pinar de pino piñonero. Árbol tradicional de la costa gaditana (2013).

5.3 INTERPRETACIÓN PLÁSTICA DEL PAISAJE A TRAVÉS DE LA OBRA PERSONAL

Un artista tiene un deber para con la sociedad. No es meramente un transcriptor de la realidad (figurada o abstracta), sino que tiene como obligación el lanzar un mensaje a la sociedad. El arte por el arte no puede ser la única opción porque perdemos una maravillosa oportunidad de ejercer de mensajeros de una creación sublime. La comunicación con el resto de la sociedad a través de la obra propia es un elemento indispensable del trabajo del artista. Es por ello que el hecho de comunicar a través de una obra dibujística se debe a la necesidad vital de exteriorizar ciertas sensaciones que tienen los artistas, percepciones que hay que compartir para que la obra esté perfectamente completada. El mensaje ha sido transmitido y ha llegado a su destinatario.

A la hora de estudiar nuestra concepción personal del tema paisajístico, planteamos una estructura compositiva donde la línea alta (en relación al formato) de horizonte establecida en un plano lejano, recoge la composición más terrenal de la obra, donde aparecen más elementos figurativos. Surgida de esa figuración, colocamos en el primer plano una abstracción, anulando la necesidad de representar como protagonista la figura humana ya sea en reposo o en claro movimiento. La base conceptual de nuestra obra es la poética sugerencia que logra envolvernos en una agradable aura estética que nos permite contemplar los detalles característicos de los lugares escogidos para ser dibujados, mezclados entre las manchas que se funden en un todo ambiental, dando especial énfasis a los puntos concretos que queremos destacar con más interés, pero siempre respetando la globalidad de la obra.

La metodología para el desarrollo óptimo de nuestro trabajo plástico tiene que tener como comienzo la elección de los lugares idóneos, donde haya

una simbiosis creativa entre el estado anímico con las más diversas propuestas plásticas que nos ofrece el paisaje natural que nos rodea. Además, hacemos especial énfasis en nuestro propio lenguaje plástico, que cabalga entre la figuración (casi siempre de elementos relacionados con la acción humana, como la arquitectura¹²) y la abstracción, aplicando una amplia gama de colores que se adecuan a nuestros objetivos artísticos. De esta forma, animamos al espectador de nuestra obra a ver más allá de la realidad, desarrollándole una mayor sensibilidad e imaginación, al contemplar en la abstracción de nuestro trabajo, algo más que unas simples manchas de colores. Y es que la abstracción es provocadora de distintos estados anímicos. No es lo mismo una abstracción violenta con trazos agresivos, colores contrapuestos, etcétera, con una armoniosa abstracción que disponga de líneas suaves, en reposo, colores más hermanados... Toda la información recopilada para el desarrollo de la obra es el punto de partida del proceso creativo personal.

Para ilustrar los conceptos metodológicos detallados en este trabajo práctico de investigación, nos hemos permitido la licencia de elaborar una serie de acuarelas¹³ en las que ponemos en marcha todos los elementos de estudio definidos con anterioridad. En estas acuarelas (casi) abandonamos por completo la representación figurativa, aunque esto no signifique que la tengamos olvidada, pues en esta investigación aparecen rincones y construcciones donde el hombre deja patente su hábitat y la huella de su presencia en la Naturaleza. Figuración y abstracción comparten posiciones de igualdad en el concepto representativo en esta etapa de nuestra obra, en la que con un marcado carácter investigador, detallamos composiciones con formas, luces, colores y líneas (pasado por el tamiz de la interpretación), obteniendo un resultado totalmente independiente de las referencias visuales que nos ofrece el paisaje natural. Como ya es sabido, la

¹² Esa arquitectura es de vital importancia para el desarrollo completo de nuestra obra personal puesto que nos delata el interés por descubrir y mostrar al espectador el entorno que nos rodea.

¹³ La acuarela entendida como complemento del dibujo y no como pintura.

abstracción permite que el espectador conciba formas y conceptos variados de una misma representación. En el caso que nos ocupa, la abstracción nos lleva a concebir elementos paisajísticos imaginados a partir de una realidad física concreta no representada.

Con esta obra, pretendemos mostrar una técnica novedosa aplicada a la acuarela, apartándonos de los modismos académicos o los métodos establecidos en el gusto convencional del espectador. En ella hemos pretendido conseguir que los espectadores puedan detectar cómo sentimos la Naturaleza, y que fuera de todo convencionalismo, existen otros lenguajes o modos de ver los elementos desde una perspectiva distinta. Más allá de los academicismos, existen otras vías o posibilidades de investigación (en este caso, ateniéndonos al género paisajístico).

Hemos centrado nuestra labor investigadora exclusivamente en el aspecto formal de la obra, preocupándonos fundamentalmente en dos apartados destacables: por un lado, en el análisis del uso de los materiales y su utilidad como medio de expresión, tanto en los trabajos preparatorios como los apuntes y bocetos de la obra acabada. Y segundo, en innovar enfrentándonos a formatos de tamaños nada habituales en otros artistas, debido a su grado de dificultad de esta técnica. Como es lógico adivinar, las características visuales de estas acuarelas mantienen diferencias ostensibles con respecto a las distintas representaciones que hacen otros artistas. Es grande la influencia que ha ejercido en nuestro trabajo el conocimiento de las obras de pintores expresionistas abstractos como Mark Rothko¹⁴ (ver fig. 16) y Jackson Pollock¹⁵ (ver fig. 17) con los que nos identificamos en parte: de Rothko, nos llama la atención sus grandes campos de color conseguidos con tinta plana y de Pollock, su Action Painting.

¹⁴ Ver capítulo II, cita 11.

¹⁵ Ver capítulo II, cita 12.

El enfoque del comienzo de la ejecución de nuestra obra está basado en una visión global del trabajo y del estudio de su posible resultado final, dirigiendo nuestro interés en realzar una composición sencilla, exponiendo a la sensibilidad del observador, todas nuestras sensaciones y sentimientos en la aplicación de las formas, las masas, el color y la investigación sobre las texturas visuales de una abstracción, donde el espectador libera su imaginación y crea sus propias imágenes irracionales como fuente inagotable para la inspiración creativa. Este sentido de intimidad con la obra es el principal valor que buscamos en nuestro trabajo y nos gratifica como creadores que simplemente buscan en esa abstracción elementos cercanos a la interpretación figurativa bajo el prisma de las reglas de lo racional.

En estas obras, rara vez se ha recurrido a la utilización de algún otro elemento de aplicación que no sean los pinceles. Como pigmentos o materia de color, solamente nos ha interesado la acuarela, sin la aplicación de ninguna otra materia o aditivo pictórico y dibujístico.

En esta investigación personal del paisaje hemos querido reflejar la belleza intrínseca que nos muestra la Naturaleza de la provincia de Cádiz, solo por el mero hecho de la belleza contemplativa. Por otra parte, nos encontramos una belleza subjetiva que solo se puede alcanzar con la intuición y el sentimiento de cada artista o los espectadores.

Entrando en las peculiaridades plásticas de nuestra obra destacaremos las veladuras que aplicamos para representar las transformaciones morfológicas del paisaje natural a lo largo del año (más notorios esos cambios por la llegada de las distintas estaciones). En la primavera aplicamos una multiplicidad de veladuras de diferentes colores, como la propia estación nos muestra; en el verano con su apoteosis de luz, aplicamos veladuras rojas semejantes a las que vemos al atardecer. Las veladuras tristes y terrosas recubren algunas imágenes otoñales, pero con algún latiguillo de color que nos advierten de que incluso en la adversidad, podemos atisbar una luz. En las representaciones del invierno, las veladuras grises, frías y lluviosas contrastan con los blancos rompedores

entre las negras nubes, junto a los espacios de papel sin rellenar que acentúan lo ya coloreado.

En nuestra obra, la peculiaridad del color de las estaciones climáticas y la distribución de los elementos que componen el paisaje están impregnados de un cierto ánimo de realizar un dibujo desprendiéndolo de los elementos etnográficos, aunque resulta inevitable los ensamblajes entre los elementos naturales y la arquitectura¹⁶ imbuida de los hechos cotidianos que la humaniza.

Podemos decir que nuestra obra se ubica en terrenos cercanos al Expresionismo en concordancia con unas claves líricas muy personales y un lenguaje interiorizado, fruto de una reflexión introspectiva. Nuestras composiciones exponen la realidad transformada en aras de una mayor expresividad y profundidad psicológicas, utilizando claves y elementos concluyentes de un discurso abstracto.

Entrando de lleno en nuestro *modus operandi*, en nuestro método de trabajo para llevar a cabo estas acuarelas que dan sentido práctico a los conceptos anteriormente explicados, lo primero que obtenemos es un planteamiento primario extraído de la Naturaleza. Para ello, nos valemos del caballete colocado *in situ*, donde realizamos el dibujo previo y la aplicación de las primeras manchas de color, para luego seguir trabajando sobre una mesa de estudio, donde continuamos nuestro trabajo con mayor comodidad, ya que se puede alterar el recorrido del agua sobre el papel, y así conseguir unas manchas de color aparentemente espontáneas, todo ello manipulándolo hasta conseguir el resultado deseado. Por ejemplo, la manipulación a la que nos referimos puede verse en lo siguiente: a la hora de acometer planos grandes y sin grafías, vertemos sobre el soporte gran cantidad de agua con acuarela y la movemos en diversas direcciones hasta conseguir que sea absorbida por el papel. Con ello conseguimos eliminar

¹⁶ Las acuarelas nos muestran una carga dibujística importante con la representación de la arquitectura mientras que en las zonas de abstracción, el dibujo no aparece tan definido, aunque nos evoque a una morfología vegetal.

los rasgos del pincel y un plano diáfano, abierto, limpio y uniforme cromáticamente hablando (ver figs. 162, 163). En la representación de la abstracción, utilizamos el mismo procedimiento aunque añadimos con pincel, formas más concretas y contrastadas. Para llevar a cabo este fin, mezclamos distintas gamas cromáticas, usando (según convenga) la fuerte saturación o armonías de color.

Como ya hemos reseñado con anterioridad, nuestros dibujos comienzan con la representación figurativa, colocándola en la parte superior del formato, emplazando la línea de horizonte muy cercana al borde superior, dejando poco espacio para el cielo. El hecho de subir esa línea del horizonte supone que tengamos mucho más espacio en el plano de tierra, que es donde podemos situar la abstracción o diversas circunstancias que acaecen en el perfil terrestre. Los elementos urbanizados como huella en el paisaje del ser humano se integran con la vegetación que la rodea otorgando toques de color para conseguir texturas visuales diversas, dejando para trabajar *a posteriori* el tratamiento de la vegetación (el elemento natural, propiamente dicho) en el primer plano de la composición de forma más acabada. Una vegetación nada explícita puesto que se trata de forma abstracta y con un amplio registro de colores, ordenados por riguroso sentido de la composición cromática. Además, tenemos la esencia del pensamiento personal puesto en la obra, descubriendo una nueva técnica con la que pudimos obtener aciertos puntuales aprovechables. Por ejemplo, con manchas de colores y juegos de luces, edificamos una arquitectura arbórea, provocando en el espectador una fuente de sutiles emociones.

La elección de un soporte adecuado también es una circunstancia a tener en cuenta. En el conjunto de estas obras hemos cuidado la elección del papel, tanto por su tamaño como por su gramaje y granulado, para que de este modo destaque tanto la sutileza como las acciones vigorosas de las texturas cromáticas.

Casi siempre comenzamos el trabajo haciendo un ligero y suave esbozo a grafito, apoyándonos en la simplicidad de las formas, una morfología cargada de una sólida estructura dibujística (ver fig. 160), basada en la geometría y proporción... Este trabajo de inicio nos sirve de sostén para la aplicación posterior del color y la incidencia de la luz sobre los elementos. Todo ello nos conduce a un dibujo desprovisto de detalles superfluos y del exceso de pormenores, pues serían un obstáculo para el desarrollo del trabajo posterior y una contradicción al planteamiento global de la realización plástica de la obra.

Esta situación de los elementos descriptivos del tema en el espacio superior del soporte, ayuda a la representación de la profundidad espacial. Esto es, nos hace más fácil la comprensión de la conceptualización espacio-temporal que queremos expresar en nuestro trabajo. De ahí nuestro marcado interés en la representación del paisaje que nos rodea (la provincia de Cádiz), uno de los motivos y fin de esta tesis doctoral. Este dibujo subyacente que conforma un fragmento de la globalidad de la obra, es la parte más ajustada y rigurosa a la realidad perceptible, aunque deja abierta la puerta a la sugerencia aportándonos libertad interpretativa sin tener corsés de ningún tipo. Tenemos así un dibujo simple y abierto.

Por tanto, representamos cambios de ritmo en la ejecución y de sensación de libertad creativa, puesto que en una misma obra se conjugan dos ritmos de ejecución: uno que afecta a la abstracción y el otro a la figuración. Este dibujo adquiere la libertad que el tema del paisaje vegetal genera debido a su flexibilidad de creación, manifestando otras percepciones. Un dibujo urbanístico rural que pese a su esfuerzo y privación de libertad, hay que valorarlo por lo mucho que enriquece a la obra.

En estas representaciones plásticas del paisaje, ponemos énfasis en dejar una gran superficie libre de elementos figurativos en la parte inferior del formato, para obtener sitio en el soporte y poder colocar las masas fluidas de colores valerosos, que enriquece la obra por la plasticidad y la textura visual que le aporta.

La génesis de una acuarela, como cualquier otra obra de arte, tiene lugar en la obtención de bocetos para la elección del tema aprovechando las mejores posibilidades que el entorno natural le ofrece. Por ejemplo, la luz que incide en los elementos genera cambios importantes dependiendo de la hora del día o de la estación en la que nos encontremos, de esta forma el motivo a representar adquiere distintos caracteres. Estamos hablando de un estudio previo del modelo para tener ese margen de elección suficiente y de esta manera, sacar máximo partido al modelo en sí.

Una vez escogido el lugar que queremos representar, acometemos la obra a partir de un dibujo previo, sencillito, simple de líneas, pero sabiendo de la importancia que conlleva este esbozo que sirve de guía para el trabajo posterior.

Finalmente, y siguiendo ese dibujo previo, nos lanzamos a usar la acuarela para iluminar el soporte con color, aportando con el pincel un exhaustivo estudio de su morfología ya que ayuda a dibujar las últimas consecuencias, esto es, hasta que el artista decide poner el punto final a su labor (ver figs. 160 a 166).



Fig. 152. Toma de bocetos para los trabajos en el estudio.



Fig. 153. Toma del dibujo a grafito al aire libre previo a la aplicación de la acuarela.

No podemos obviar un elemento indispensable a la hora de llevar a cabo nuestro trabajo artístico: el papel, el soporte más idóneo para realizar una acuarela. El trabajo con este soporte precisa de una labor de preparación previa que detallamos a continuación.

Podemos encontrar en el mercado, el papel de acuarela en un número amplio de posibilidades de elección, papeles con distinto gramaje, peso y matices de blanco. El papel que consideramos más idóneo para esta práctica artística es de granulado medio, aunque hay acuarelistas que lo prefieren con otro gramaje. La elección depende mucho de la técnica del artista y del trabajo que vaya a realizar. El peso del papel debe ser como mínimo de 350 gramos y debe variar entre pliegos estándar, bloc de distintos formatos y calidades o rollo de dimensiones mayores para poder trabajar en las medidas deseadas. El material a utilizar va en función de las necesidades y preferencias plásticas marcadas por el trabajo que desarrolle cada artista (ver figs. 154 a 159).



Fig. 154. Pliego estándar de papel.



Fig. 155. Preparación del soporte. Humedecido del papel.

Para la utilización del papel es aconsejable primeramente humedecerlo en un recipiente con abundante agua, brocha o con un pulverizador, hasta que quede flexible y manejable. Por lo tanto, el papel debe tener la suficiente calidad para admitir el agua sin deformarse (ver fig. 155). Es necesario un margen de papel suficiente para ser doblado y grapado sobre el bastidor de madera (ver figs. 156, 157).



Fig. 156. Margen del papel y bastidor de madera.



Fig. 157. Grapado del papel al bastidor de madera por la cara que se considere más interesante, cuidando los dobleces del papel en los ángulos para conseguir de este modo un mejor resultado y presentación de la obra.

Una vez tengamos humedecido y grapado el papel, es aconsejable no tensarlo pues al secar volverá a su estado natural, y así el bastidor no quedará arqueado y desaparecerán las pequeñas deformaciones que hayan aparecido por el exceso de agua (ver fig. 158).



Fig. 158. Acabado del montaje a la espera del secado y tensado natural del papel.

El secado tiene que realizarse en posición horizontal sobre un paño o toalla para que ayude a absorber más rápidamente el exceso de agua. Una vez que el papel haya secado y tensado de forma natural podemos utilizarlo en óptimas condiciones para llevar a cabo la obra dibujística.

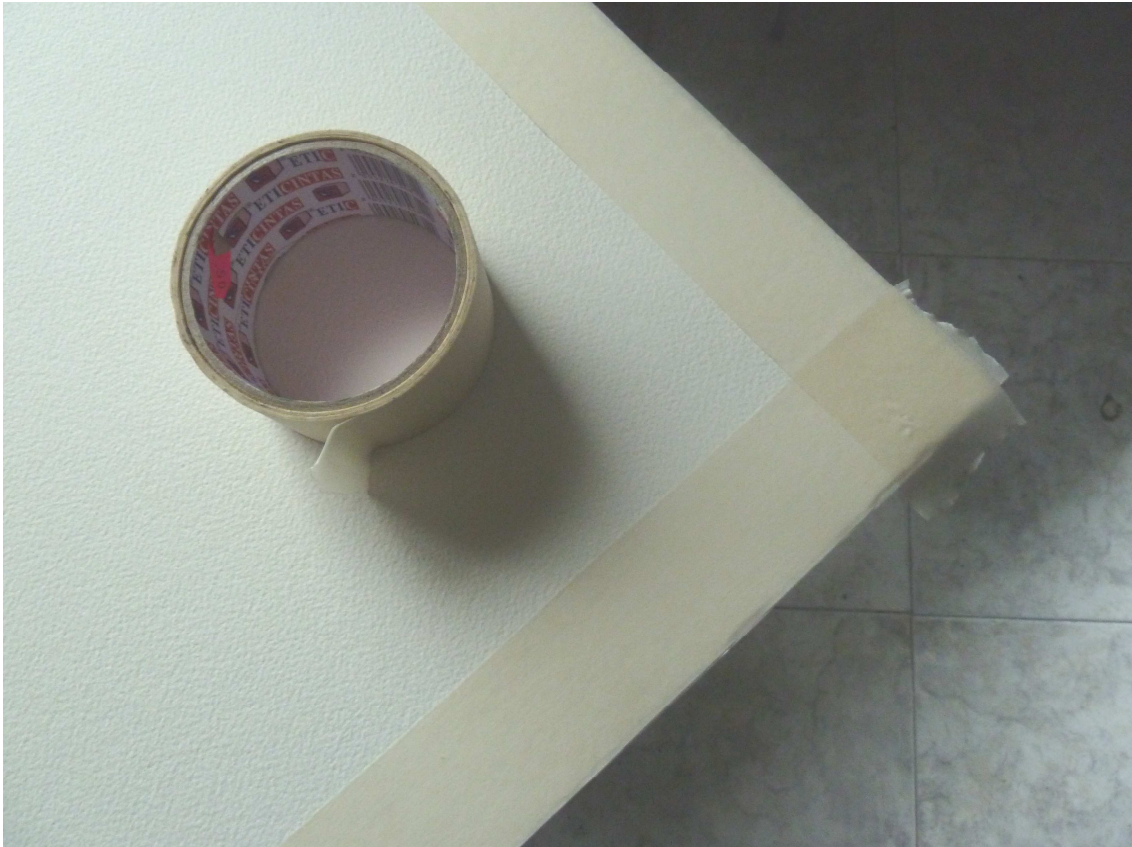


Fig. 159 Utilización de la cinta adhesiva.

La utilización de la cinta adhesiva de papel es sumamente práctica para reservar los márgenes del formato y la realización de líneas rectas (ver fig. 159).

Es aconsejable que el dibujo no sea muy exhaustivo en detalles, pues este hecho limita la espontaneidad creativa del artista, al estar encorsetado por dicha grafía, además de restar soltura al gesto y frescura al resultado general y final de la obra (ver fig. 160).



Fig. 160. Es aconsejable un dibujo esquemático de líneas suaves para no dejar la huella del lápiz sobre el papel, ni condicionar el trazo del pincel.

Hoy en día podemos encontrar en las tiendas de materiales de Bellas Artes, productos tan útiles e interesantes como el enmascarador también llamado goma liquida para hacer reservas de color sobre el papel. La aplicación de este aditivo aporta mayor libertad de movimiento al hecho de colorear, pudiendo ser retirado del papel frotando con las yemas de los dedos o servilleta de papel suave, cuando el dibujante lo considere oportuno (ver fig. 161).



Fig. 161. Aunque el enmascarador no tiñe el papel, es aconsejable que sea blanco y no gris. Se puede licuar con agua si lo consideramos muy pastoso.



Fig. 162. Aplicación del color con un pincel plano, formando zonas amplias y uniformes, donde realizaremos *a posteriori* veladuras de distintos colores, hasta conseguir los efectos deseados para un resultado óptimo.



Fig. 163. En esta imagen podemos observar un método diferente de aplicar el color, donde la cantidad de agua utilizada adquiere un mayor protagonismo, descomponiendo así las formas y fundiéndolas entre ellas.



Fig. 164. Acuarela borrada para repintar.

Un paso habitual en el proceso de confeccionar la acuarela consiste en, una vez avanzada la ejecución del dibujo y el coloreado, retirar el exceso de cromatismo con una esponja con abundante agua para a continuación, volver a pintar sobre la huella que queda del color aplicado anteriormente, obteniendo de esta forma, un resultado infrecuente en el proceso estándar de elaboración de la acuarela (ver fig. 164).

Tras el proceso anterior, pasamos a la aplicación de veladuras para obtener calidades cromáticas variadas y diferentes texturas visuales. Acabada ya la representación del paisaje, solemos rociar la obra con salpicaduras según la zona en la que creamos necesario aplicarlas, para de esta manera envolver los planos entre sí, dando una sensación de uniformidad (ver figs. 165, 166).



Fig. 165. Veladuras de colores.

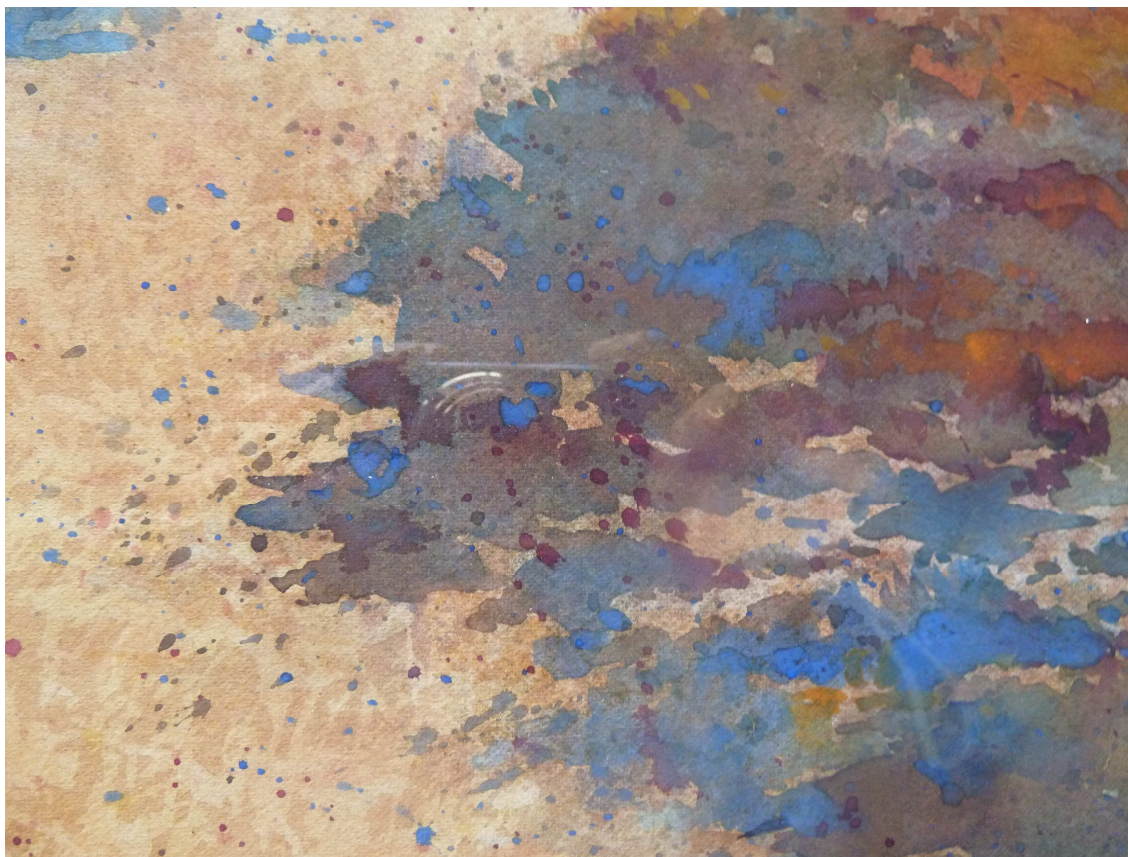


Fig. 166. Salpicados de colores.

5.4 CORPUS GRÁFICO DE LA OBRA PERSONAL



Fig. 167. José Ávila. *S/T*. 2013. Acuarela. 50 x 40 cm. En esta acuarela el plano central es el protagonista de la misma, pues están colocados los elementos más notables del paisaje y sucede la acción gráfica. Esta obra está dividida en tres planos en bandas. La morfología vegetal representada, es claramente descriptiva y variada. El color gris predominante hace que la obra sea atmosférica y armónica.



Fig. 168. José Ávila. *S/T.* (2014). Acuarela. 100 x 100 cm. El estudio de la perspectiva con la utilización de la vegetación y el *repoussoir* (árbol), junto a trazo puntillista del primer plano, son los elementos claves de esta obra, en la que la libertad interpretativa del trabajo del artista queda bastante clara.



Fig. 169. José Ávila. *S/T.* (2014). Acuarela 100 x 100 cm. En comparación con la figura anterior, el aspecto formal de esta obra recoge un marcado hiperrealismo junto con una vegetación más detallada.



Fig. 170. José Ávila. *S/T*. (2013). Acuarela 100 x 80 cm. La destacada utilización de las veladuras es la principal marca de esta obra. La línea diagonal que representa el camino, rompe radicalmente la armonía del plano de tierra. El cielo diáfano es otra de las notas distintivas del autor en toda su obra, otorgando especial protagonismo al plano de tierra.



Fig. 171. José Ávila. *S/T.* (2013). Acuarela 100 x 76 cm. Composición más agresiva con respecto a las anteriores. La calma del cielo y la arquitectura contrasta con la agresividad con las manchas abstractas que representa la morfología del terreno vegetal.



Fig. 172. José Ávila. *S/T.* (2013). Acuarela. 120 x 85 cm. Los azules y grises del cielo y el plano superior se expanden por toda la obra, pasando a ser una especie de unificador de todo el conjunto. Contrasta además, con la fuerza expresiva de las manchas ocre que configura la morfología del terreno.



Fig. 173. José Ávila. *S/T.* (2014). Acuarela. 120 x 85 cm. Manchas más abiertas, muy alejada de la pincelada corta, cercana en algunos aspectos al Expresionismo. El punto rojo compensa el protagonismo de la arquitectura.



Fig. 174. José Ávila. S/T. (2014). Acuarela. 120 x 90 cm. La mancha abstracta sirve en este caso para configurar el pasto endémico de este paisaje. El uso de tonalidades similares unifica el conjunto. El tratamiento de la atmósfera es otra nota distintiva de la obra.



Fig. 175. José Ávila. *S/T.* (2013). Acuarela. 120 x 90 cm. El trazo de la pincelada muestra menos agresividad en esta composición. Desde un punto de vista morfológico, el artista plasma un adecuado estudio de los desniveles del terreno.



Fig. 176. José Ávila. S/T. (2013). Acuarela. 120 x 85 cm. La mancha roja se revela como protagonista frente a otros elementos del paisaje, a excepción del poste eléctrico. La inclusión de elementos artificiales (postes, puente...) frente a la Naturaleza pura es otro elemento a destacar.



Fig. 177. José Ávila. S/T. (2014). Acuarela. 100 x 60 cm. Un paisaje convencional pero que a la vez, gracias a la interpretación del artista, puede llegar a ser un motivo bello. Ese motivo es circunstancial porque transmite emociones, según el momento en que el artista lo conciba y el espectador lo interprete. El plano oscuro llama la atención por su gran peso narrativo, acercando al espectador al concepto de la obra. El trazo vibrante ayuda a que se represente de manera más detallada la morfología vegetal.



Fig. 178. José Ávila. *S/T.* (2013). Acuarela. 100 x 60 cm. El vibrante uso del color y el nervio gestual en la utilización de la pincelada, junto a una elevadísima separación de planos (cielo, arquitectura y vegetación), son las características definitorias de esta obra.



Fig. 179. José Ávila. *S/T.* (2013). Acuarela. 100 x 60 cm. Los rasgos definitorios de la morfología de esta obra son la nítida arquitectura, los desniveles del terreno y el uso de un elemento vertical que rompe la armonía de la horizontalidad del plano de tierra.



Fig. 180. José Ávila. S/T. (2013). Acuarela. 75 x 60 cm. La representación formal de esta obra destaca por su simplicidad de formas y cromatismos. No hay pincelada abstracta tan características en la obra personal del artista.



Fig. 181. José Ávila S/T. (2013). Acuarela. Abunda la pincelada suelta, un juego de líneas verticales que rompe la horizontalidad de la composición junto con un destacado estudio de la vegetación.

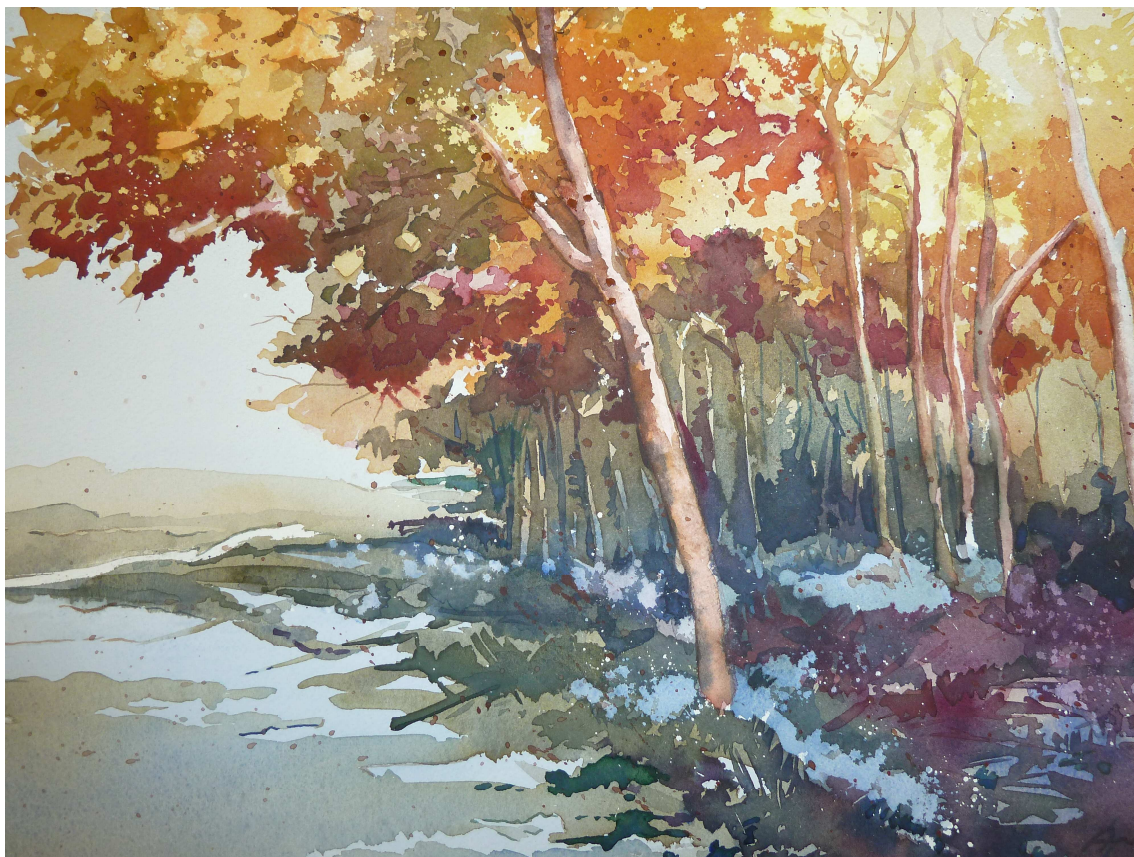


Fig. 182. José Avila. *S/T.* (2013). Acuarela. Esta obra comparte características formales con la anterior figura.



Fig. 183. José Ávila S/T. (2014). Acuarela. El camino marca el estudio de la profundidad hacia un escenario con una sentida atmósfera que rodea la arquitectura. La pincelada y la tonalidad propias del Impresionismo llena el plano de tierra. El uso en las sombras de los azules aproxima esta obra aún más a las concepciones impresionistas en lo tocante al color.



Fig. 184. José Ávila *S/T.* (2014). Acuarela. El autor juega más con el agua en esta obra, configurando unas manchas de color más amplias salpicadas por tonalidades más oscuras. En contraposición, observamos una detallada arquitectura rural colocada en una línea de horizonte situada en un plano elevado.



Fig. 185. *José Ávila. S/T. (2014). Acuarela. Similar composición a la anterior con características morfológicas semejantes.*



Fig. 186. José Ávila. *S/T.* (2014). Acuarela. El plano de tierra desaparece el cromatismo y tan sólo se configura con leves sombras y salpicaduras. No existe la línea de horizonte debido a un profundo y exhaustivo estudio de la vegetación y de la atmósfera. La carga dibujística la hallamos en el plano superior, resaltando la verticalidad que configuran los troncos de los árboles.

CAPÍTULO VI

6.1 ÚLTIMAS APORTACIONES A LA PLÁSTICA DEL PAISAJE REALIZADAS POR ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS

Desde los albores de la Historia, el paisaje ha formado parte indispensable de las representaciones plásticas del hombre, ya sea como paisaje compuesto (el que contiene la figura humana) o autónomo. A lo largo de las distintas etapas de la Historia del Arte, las nuevas técnicas y la evolución de las necesidades y los gustos imperantes en cada época, hizo que el dibujo paisajístico evolucionara de un género auxiliar a uno con categoría de independiente, una elevación de su estatus que hoy cuenta con destacados seguidores. En este capítulo hemos querido recoger la visión y el concepto que de paisaje tienen algunos artistas plásticos contemporáneos. Para ello, hemos echado mano de algunos dibujantes, grabadores, pintores y profesores de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla como Gema Climent Camacho, Antonio Agudo Tercero, José Antonio Sánchez Baíllo, Daniel Bilbao Peña, Juan José Gómez de la Torre, Francisco José Lara Barranco o José Luis Molina González (ver figs. 187 a 194).



Fig. 187. Gema Climent Camacho. Doctora y profesora titular por la Universidad de Sevilla. Departamento de Dibujo. *Ribera del Guadiana*. Oleo sobre lino. En este paisaje la autora divide con la línea de horizonte el espacio paisajístico en dos planos. En el vertical deja ver el cielo entre la vegetación y en el acuático desaparecen las formas, equilibrando la composición con las líneas verticales reflejadas de los troncos. Una representación paisajística llena de matices y fuerza expresiva.



Fig. 188. Antonio Agudo Tercero. Dibujante, grabador y pintor expresionista y neorrealista sevillano. Doctor por la Universidad de Sevilla. Lápiz de grafito sobre papel.



Fig. 189. Antonio Agudo Tercero. Ex-profesor titular Facultad de Bellas artes. Sevilla. *Molino de Alcalá de Guadaira*. 2009. *Antonio Agudo en el paisaje*. Exposición de acuarela sobre papel. Una obra luminosa y de fuertes contrastes de color, una yuxtaposición sumamente interesante.

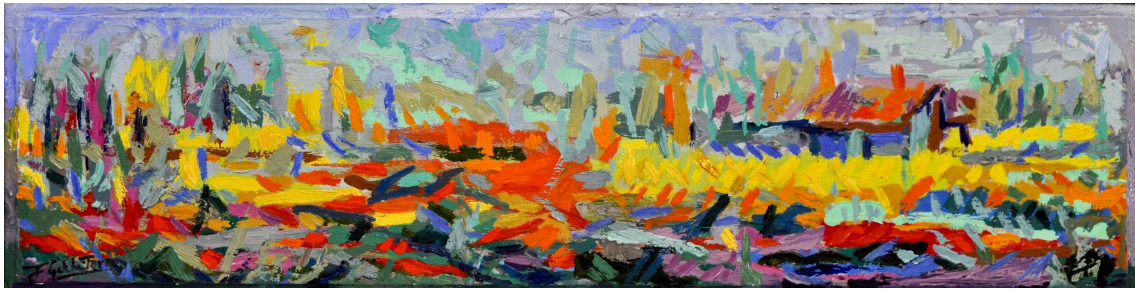


Fig. 190. Juan José Gómez de la Torre. Pintor malagueño. Doctor y profesor titular de la Universidad de Sevilla. Departamento de Dibujo. *Paisaje con casa*. Esta obra destaca entre otros valores, por su pincelada firme, valiente, sincera y de colores excitantes, transportándonos de este modo a su universo creativo, ajeno al que nos rodea.



Fig. 191. Daniel Bilbao Peña (1966). Doctor y profesor titular de la Facultad de Bellas Artes. Sevilla. Departamento de Dibujo. *Estanque* (2008). Técnica mixta. Los rasgos definitorios de esta obra son el ambiente vaporoso y una numerosa vegetación bien descrita a pesar de las propias circunstancias atmosféricas. El plano inferior está resuelto con habilidad y maestría. Existe una simbiosis entre la vegetación y el agua, obtenida gracias al tratamiento del color, entre otras cuestiones plásticas.



Fig. 192. José Antonio Sánchez Baílo. Doctor y profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. *Vista del río Guadaira. Parque de Oromana*. Aguafuerte, tramas y aguada. Plancha: Latón. 50 x 40 cm. de mancheta y 76 X 56 de papel. Paisaje claramente vegetal, donde los reflejos en el agua, la perspectiva lineal y atmosférica, más la rama central, son los elementos compositivos protagonistas.

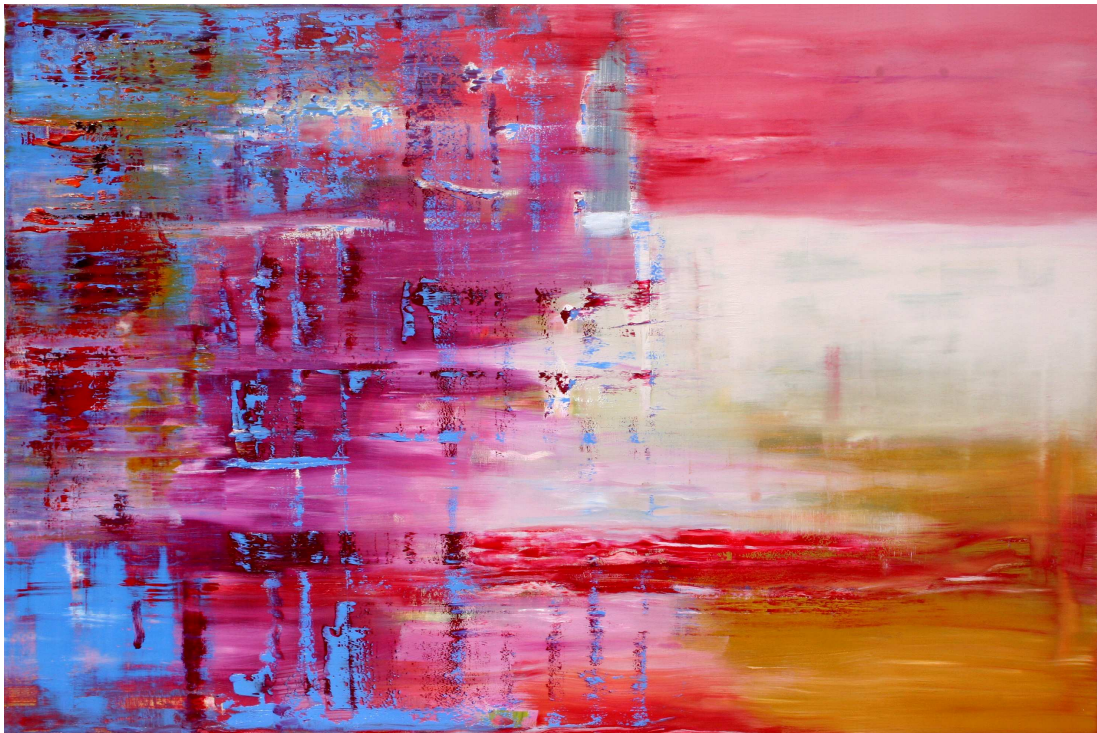


Fig. 193. Francisco Lara Barranco. Doctor y profesor titular de la Facultad de Bellas Artes. Sevilla. Departamento de Pintura. *Pintura 81. Ref. 2010-6*. Febrero-marzo 2010. Óleo sobre tela. Depósito Galería Birimbao. Sevilla. España.

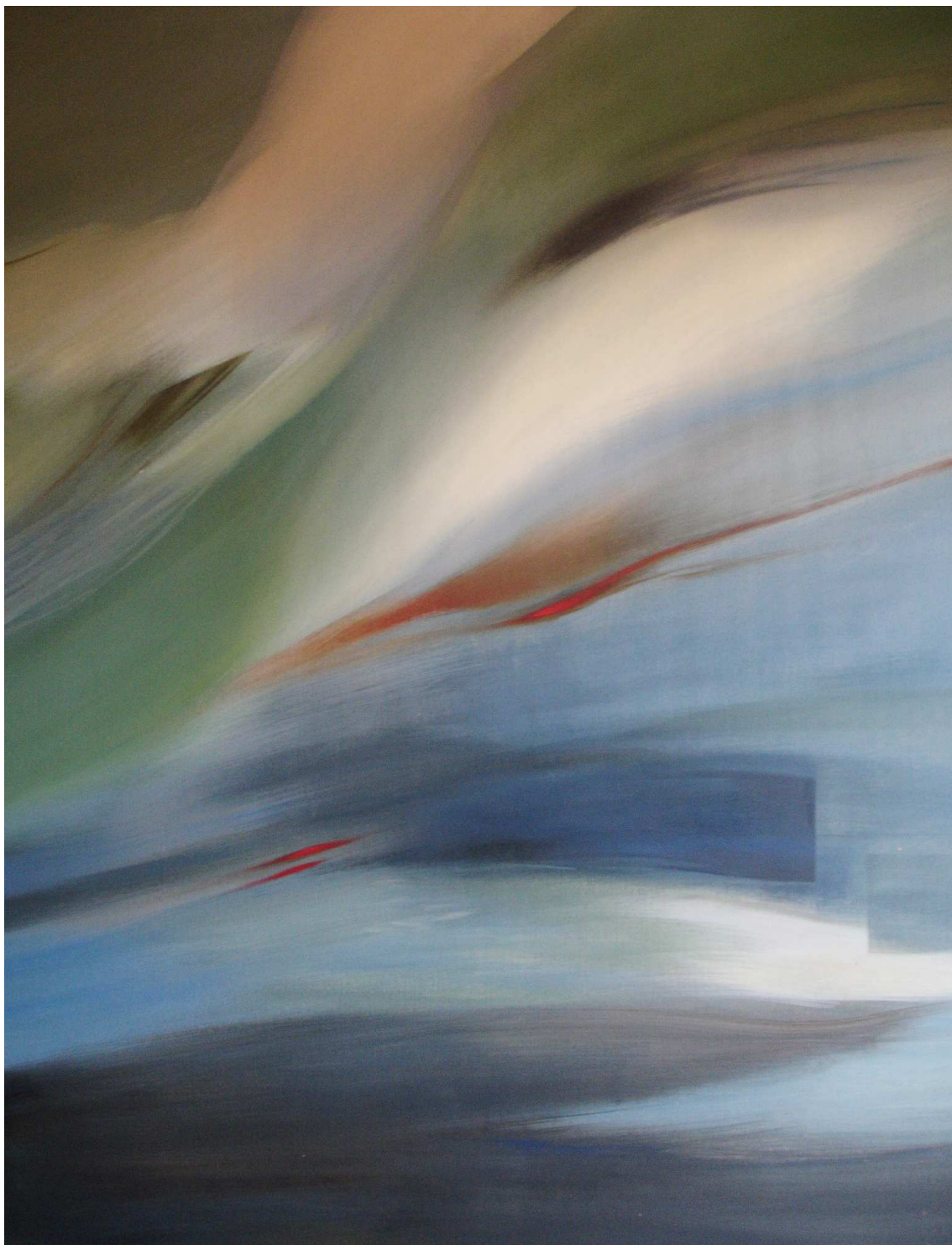


Fig. 194. José Luis Molina González. Doctor y profesor titular de la Facultad de Bellas Artes. Sevilla. Departamento de Pintura. *Closing eyes* (2006). Colección privada. Óleo sobre lienzo.

ANEXO:

ENTREVISTAS A PAISAJISTAS Y PERSONAS DEL MUNDO CULTURAL Y UNIVERSITARIO SOBRE EL PAISAJE EN LAS BELLAS ARTES

Acudir a las fuentes más cercanas del saber es un estímulo importante para llevar a buen puerto un trabajo de investigación de semejantes características, así como un aporte de conceptos que sin lugar a dudas, enriquecen las conclusiones a las que llegaremos *a posteriori*. Por ello, acudimos a un grupo de profesores de Bellas Artes e historiadores del Arte de la Universidad Hispalense, para cuestionarles sobre el concepto de paisaje y su evolución a lo largo de los siglos, amén de indagar en su percepción del paisaje como una realidad tangible y como representación plástica. Como cabría esperar, nos hemos encontrado con una gran diversidad de respuestas.

Como realidad palpable, el paisaje es el entorno natural que nos rodea, una extensión de terreno con un conjunto de elementos que lo configura y lo determina, donde hay elementos orgánicos (materia viva) e inorgánicos (elementos que pueden llegar a ser intervenidos en mayor o menor medida por la acción del hombre), y que se observa desde un sitio elegido por el espectador. El paisaje como género artístico se inicia en el mundo griego (aunque desde el Paleolítico tenemos representaciones de cierto tipo de paisaje intuitivo) y parte del concepto de Arte como mimesis, como copia de la realidad sensible. La imitación del paisaje está considerada como la recreación plástica de un trozo de ese panorama natural antes descrito. El profesor Francisco José Lara¹ explica que “desde un punto de vista convencional y al mismo tiempo, más habitual, el paisaje constituye un

¹ Ver cap. II cita 10.

género dibujístico y pictórico que toma la Naturaleza como una referencia o excusa”. No obstante, asume que “un paisaje, entendido éste de un modo más amplio y no restringido, puede ser cualquier cosa: un cuerpo humano, un conjunto de nubes sobre un hermoso plano de color azul real e incluso un conjunto de objetos inanimados dispuestos sobre un plano horizontal”. Al hilo de lo anterior, Lara piensa que un paisaje “es un conjunto de formas y colores, no necesariamente restringido a nada específico. Cualquier representación puede ser un paisaje dibujístico y pictórico”.

Por otra parte, el profesor José Luis Molina,² al hilo de lo que comenta Lara piensa que “el paisaje puede entenderse de muchas formas, en virtud de la disciplina que lo disponga como objeto de estudio. Evidentemente, si nos referimos al Arte y, especialmente a las artes visuales, el término adquiere unas connotaciones más específicas vinculadas en su mayor parte con aspectos estéticos”. Molina especifica un poco más, explicando que “si abrimos un poco el horizonte y miramos a las culturas más orientales, veremos quizá una relación entre hombre y Naturaleza, donde la contemplación y la introspección a través de la misma, adquiere un papel relevante. Desde discursos más contemporáneos, el paisaje plantea nuevos retos en los artistas, donde conceptos como territorio, asentamiento, recorrido o sostenibilidad adquieren papeles protagonistas teniendo como eje común el paisaje”.

De todas formas, Molina matiza que “los géneros ya no tienen cabida como estructuras independientes. Es decir, el híbrido se ha convertido en el *leitmotiv* de la representación plástica. Por lo tanto, los artistas han dispuesto un universo extremadamente heterogéneo y múltiple, donde los géneros se fusionan y a veces parecen desaparecer, para proclamar nuevos sistemas difíciles de clasificar. Dicho esto, en términos generales considero que ocurre todo lo contrario. Debido a la importancia que adquiere el medio ambiente, en unos momentos en los que el hombre

² Ver cap. II cita 10.

parece llegar a un punto sin retorno en sus relaciones con la Naturaleza, ésta se convierte en la protagonista de muchas expresiones artísticas que de un modo u otro nos hacen reflexionar sobre lo ¿inevitable?”. El doctor Molina aporta un concepto novedoso, curioso pero absolutamente revelador sobre la pertinencia de la línea de horizonte en un dibujo de paisaje. En sus propias palabras, dibujamos líneas de horizonte porque contamos con “nuestra experiencia como homínidos, que caminan de pie y disponen de visión binocular/estereoscópica”, lo que provoca que por fuerza tengamos que estar colocados en un plano horizontal. Es nuestra realidad, nuestra propia razón de ser.

La comercialidad o no de este género es un asunto a debatir para el doctor Molina, que en esta dirección, afirma que “en nuestro país sí existe cierta tendencia a tener por comercial el dibujo paisajístico. El motivo principal creo que radica en la tradición. Tenemos en nuestra cultura ciertos modelos del pasado que tienen una gran influencia en la mirada de los espectadores sobre las obras de arte, especialmente del Barroco”. Sin embargo, precisa que aún sin ser experto en aspectos del mercado, el paisaje, entendido desde una visión contemplativa, sea el género que “menos problemas morales suscite para que sea expuesto en cualquier lugar de una vivienda común, y por dicho motivo tenga una mejor acogida por el gran público”.

El profesor Molina concluye aportándonos un concepto clave que explica la importancia ontológica e histórica del paisaje, siendo para él “la relación racional y emocional del ser humano con su entorno y los aspectos derivados de dicho encuentro”.

El profesor Sánchez Baíllo³ aporta nuevos significados al concepto sobre el que gira esta tesis doctoral. “El paisaje como obra de arte y por lo tanto como elemento de comunicación, hace que la realidad trascienda a otros planos de análisis que dotan a ese objeto de multitud de significados

³ José Antonio Sánchez Baíllo. Reconocido artista y grabador. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Departamento de Dibujo.

enriqueciendo su lectura de una forma que supera lo meramente representado, convirtiéndolo en otra cosa más compleja y rica a poco que se profundice en ella”, explica este doctor de la universidad sevillana. Sánchez Baíllo piensa que “la realidad se nos presenta cargada con un bagaje de referentes en nuestra memoria que enriquecen esa misma realidad” y pone como ejemplo lo siguiente: “si miramos un ciprés de forma objetiva, este es tan solo una especie de árbol. Si tenemos un mínimo de base cultural y educativa, este simple árbol es la representación del Mediterráneo tal y como lo recogía la tradición romana clásica o, por poner otro ejemplo, del recogimiento y la meditación, tal como lo vemos en Santo Domingo de Silos o en cualquier cementerio de nuestro entorno”. Y es que la importancia de la comunicación y de sus códigos es un elemento clave a la hora de estudiar la evolución del dibujo paisajístico a lo largo de los siglos. En este sentido, el profesor Sánchez Baíllo cree que “una representación artística del paisaje, en dibujo o pintura, es un mundo propio que aún basándose en la realidad, responde a un código distinto al de la realidad pura. El dibujo es una traducción de la realidad a un idioma distinto; por lo que no tiene que ser un trasunto fiel de todo cuanto vemos en el modelo” y poniendo de nuevo un ejemplo para ilustrar esta idea, habla de que “nadie reproduce todas las hojas del árbol que dibuja, ni interesa reproducirla en su totalidad. Se dibuja su esencia, lo que dice y concretamente lo que dice y quiere expresar el artista”. Esto determina ya una selección de lo que se desea dibujar “pues en el dibujo solo aparecerán aquellos elementos que puedan colaborar a comprender lo que el autor desea expresar”. La representación artística de la Naturaleza “depende del artista que lo firme. Puede ser nada o puede ser todo, es su técnica y su conocimiento, su sensibilidad lo que hace que sea una visión completa y trascendente o banal e insufrible”, concluye José Antonio Sánchez Baíllo, para quien en este caso, el tema paisajístico es una excusa, ya que por “encima de todo está el conocimiento del artista”. Es una manera de analizar el proceso que conduce a la finalización de la obra, más que una observación de la obra ya acabada.

De visiones o distintas concepciones habla también el profesor Lara que aporta un significado complementario al de Sánchez Baíllo. Lara expresa el convencimiento de que “el paisaje como cualquier temática artística gráfica, es y será siempre una visión, es decir, una representación incompleta de la Naturaleza, puesto que es una fuente constante, continúa e inabarcable para el dibujante. De ahí su grandeza”. La selección es intencionada cuando el dibujante tiene claro su objetivo, “de otro modo se convertiría en un mero reproductor de lo que ve y el dibujo no sería razonado, sino que solamente aspiraría a reproducir lo observado. El dibujo debe ser recreado cuando trata de construir una realidad propia a partir de la contemplación”, añade Lara, que apunta que “lo que verdaderamente me interesa de un dibujante, es si cuestiona o no el objeto de estudio (o sea, si cuestiona y cómo ejecuta el género del paisaje)”.

El profesor Lara es firme partidario de cierta intuición a la hora de elaborar un dibujo de paisaje puesto que “desde la memoria se puede abordar la obra. No necesitas estar frente al modelo para representarlo de un modo fiel. Más bien, el dibujo permite abordar el paisaje desde un ángulo introspectivo: de ahí que puedan surgir unos resultados autónomos de la referencia, siendo ésta el paisaje natural”. Hurgando más en este concepto, Lara dota de especial importancia al dibujo “si lo que se pretende es la búsqueda (incluso conducir al hallazgo) de algo independiente de la Naturaleza. Algo que aunque tenga referencia con un punto o visión de partida tenga en sí mismo unas características formales, de relaciones estructurales, autónomas e independientes”. Sobre el paisaje como código de comunicación, el profesor Lara tiene clara su visión al afirmar que “el paisajista opta por un género o por otro en función de una necesidad para comunicar mejor una idea o un contenido específico. No se dibuja un paisaje porque sea más bonito que otro género. Se dibuja porque se está convencido de que es el género con el que mejor se puede transmitir un contenido”.

Y viene la pregunta clave. ¿Es paisaje un trazo de línea recta que divide el soporte en dos? El profesor Lara apunta sus ideas al respecto: “Imaginemos una hoja de papel. Una línea horizontal trazada con un lápiz de grafito recorre la superficie blanca, dividiéndola en dos mitades iguales. Junto a esta superficie de papel, colocamos una cartela, puesto que la hemos situado en un espacio expositivo. Un espectador anónimo entra en la sala y tras unos minutos (digo bien, unos minutos) contemplando serenamente la hoja de papel en blanco, lee lo siguiente en la cartela: *Paisaje I*. Junto a esa hoja de papel, el mismo espectador advierte otra hoja de papel, igualmente dividida por una línea horizontal y con una cartela con el siguiente texto: *Abstracción I*. Nuestro espectador observa ambas hojas de papel en blanco e intervenidas sólo con una línea horizontal que las divide en dos mitades iguales y detecta que la diferencia entre las mismas radica en el diferente título de las cartelas. Finalmente concluye: el lenguaje (el texto escrito en las cartelas) *me influye* para percibir una misma cosa. Con esta reflexión pretendo responder a la pregunta: efectivamente, lo mínimo para que algo sea un paisaje terrenal es una línea de horizonte que simule nuestro punto de fuga. Sin embargo, cuando lo representado es tan mínimo, puede llegar a carecer de la más escasa referencia natural y con ello puede convertirse en algo abstracto (si no lo relaciono con algo conocido o referencial). Dos planos de color pueden ser algo abstracto cuando están independizados de toda referencia natural: el color en ese caso funciona como color en sí mismo y no como referencia a un hecho natural; si relaciono por el contrario los dos colores con un aspecto externo o referencial (un atardecer, un horizonte visto desde la ventanilla de un avión,...) esos colores no son autónomos en sí mismos, pues serían dependientes de unas formas reconocibles a nivel retiniano”.

Al profesor Lara también le cuestionamos sobre la comercialidad del género del paisaje, aunque él cree que “se vuelve comercial cuando el autor decide hacer un modelo de dibujo comercial. Si investiga el paisaje, puede obtener resultados no convencionales y también, no comerciales. Otra cosa es que

sea como sea la obra, ésta será absorbida por el mercado. Pensemos en el *Ready Made* de Duchamp⁴ -tan controvertido-, y que hoy es un objeto de culto. El mercado todo lo absorbe”.

El profesor José María Sánchez⁵ abunda más en el asunto poniendo de relevancia la importancia de la percepción. Por ello explica que “la representación del paisaje, como cualquier manifestación plástica-gráfica, es una ficción inspirada en la Naturaleza, por lo tanto es una representación incompleta sobre un soporte bidimensional”. Para este doctor en Historia del Arte, “el paisaje en la actualidad, no es considerado como un subgénero artístico entre la jerarquización del arte plástico-gráfico, sino que está valorado en el mismo nivel que los demás géneros dependiendo de los distintos sectores sociales”. Sabemos que a nivel popular es muy estimado por su faceta eminentemente decorativa, mientras que “a nivel de un público más cultivado es poco considerado o infravalorado y sólo adquiere interés cuando se proyectan en él recursos formales más creativos”. Para conocer bien los resortes que hacen funcionar al paisajismo, seguimos inquiriendo al doctor Sánchez, que se identifica de forma especial con el paisaje del Romanticismo aunque añadió interesarle también la Escuela de Barbizón⁶. Entre los artistas más sobresalientes dentro de esta temática el doctor José María Sánchez destaca un nombre por encima de todos. “Nadie ha representado mejor el concepto de inmensidad como Caspar David Friedrich⁷”, apostilló el profesor.

El gusto que Sánchez apunta por las tendencias romanticistas en el paisaje lo comparte también el doctor Daniel Bilbao Peña:⁸ “El Romanticismo no se

⁴ Marcel Duchamp (1887-1968). Artista francés. Su obra ejerció una fuerte influencia en la evolución del movimiento Pop en el siglo XX.

⁵ Ver cap. II, cita 13.

⁶ Ver cap. III, cita 27.

⁷ Ver cap II, cita 66.

⁸ Ver cap. II, cita 42.

halla ni en la elección de los temas ni en su verdad exacta, sino en el modo de sentir. Decir Romanticismo es decir arte subyugador de la Naturaleza”.

El profesor Bilbao arroja un nuevo aporte sobre la influencia que distintas etapas de la Historia del Arte y diversos artistas han tenido sobre el paisaje. Por ejemplo, para él, Joachim Patinir fue un innovador en el uso de colores como por ejemplo, en el empleo que hacía de sus azules. “Turner y los impresionistas son interesantes por su captación de la instantaneidad”, explica el profesor que también pone en valor la aportación que al paisajismo realizó la Escuela de Alcalá,⁹ con Emilio Sánchez Perrier¹⁰ como máximo exponente (ver fig. 195).

⁹ La Escuela de Alcalá de Guadaira o Escuela de Paisajes de Alcalá de Guadaira fue el círculo de pintores inicialmente convocados por Manuel Ussel de Guimbarda que, a partir de 1890 y en torno a la figura de Emilio Sánchez Perrier, se reunieron y realizaron paisajes con espíritu plenairista en las riberas del río Guadaira, cercanas a dicha localidad sevillana. Seguían el ejemplo de la escuela de Barbizon, en los bosques de Fontainebleau próximos a París, cuna de la pintura impresionista.

¹⁰ Emilio Sánchez Perrier (1855-1907). Paisajista y acuarelista realista, naturalista. Sevillano, fue uno de los máximos exponentes de la Escuela de Alcalá. Aunque al final de su vida se acercó al Impresionismo francés tras conocer a Jean-Baptiste Camille Corot y a los pintores de la Escuela Barbizón.



Fig. 195. Emilio Sánchez Perrier (1855-1907). *Orillas del río Guadaira con barco*. 1890. Museo Carmen Thyssen. Málaga. España. Su obra se centra en el paisaje y en escenas acuáticas.

Como gran valedor del Romanticismo, Bilbao opina que uno de los grandes de esta etapa (Caspar David Friedrich) “plantea una estética plena de Romanticismo, pero para mí su carga emotiva radica en un planteamiento cercano a la Metafísica”. Por su parte, de Gustav Klimt¹¹ piensa que “tiene sublimes paisajes impresionistas, incluso divisionistas” y de Monet¹² que “quizás es el paisajista por excelencia de la luz”.

¹¹ Gustav Klimt (1862-1918). Pintor y dibujante austriaco. Fue la figura más representativa del modernismo pictórico (*Jugendstil*) en el mundo de habla alemana. Se formó en la Escuela de Artes Aplicadas de Viena y triunfó como autor de grandes pinturas y dibujos decorativos en un estilo de corte academicista.

¹² Ver cap. I, cita 4.

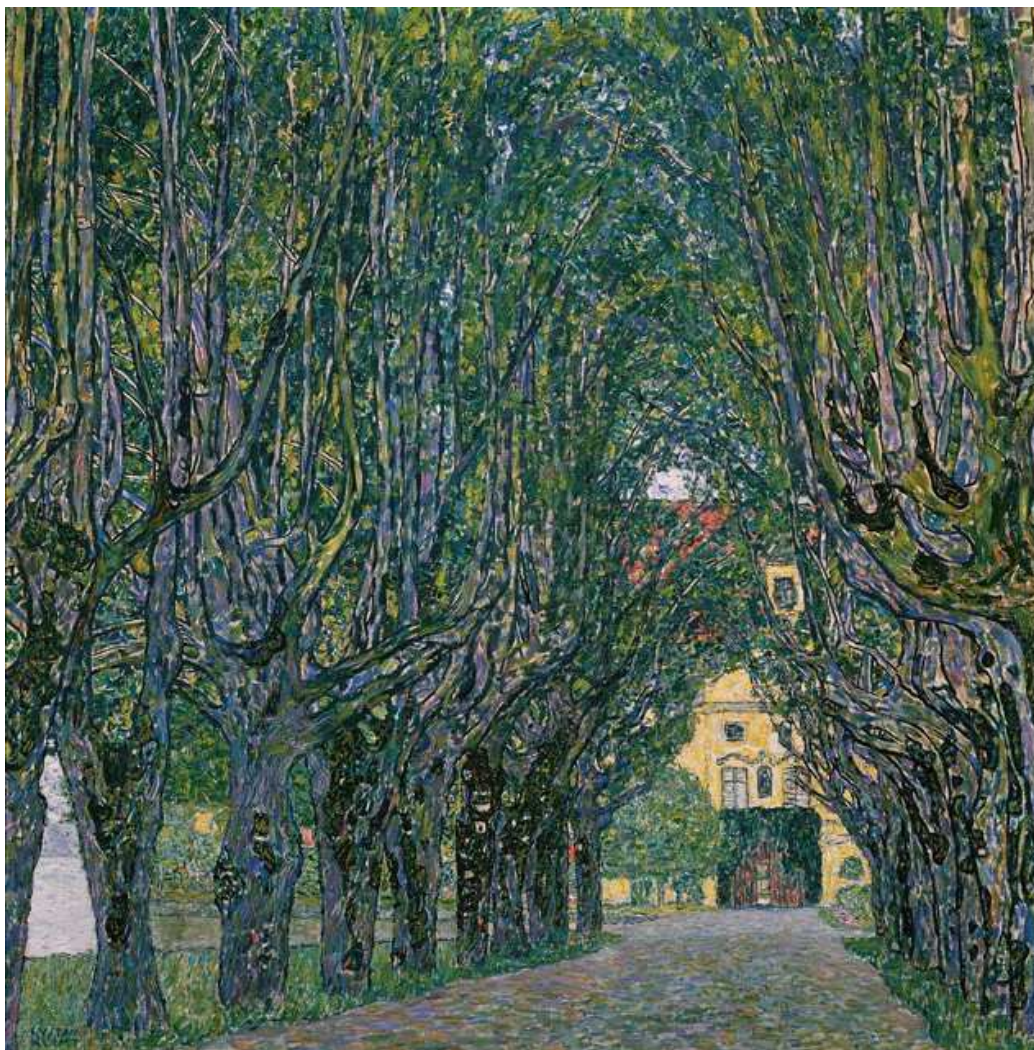


Fig. 196. Gustav Klimt (1862-1918). *Avenida en Schloss Kammer Park*, 1912. Belvedere, Viena. La comparación de este cuadro con algunas fotografías de la avenida de entrada al edificio demuestra que el artista quiso deliberadamente alterar el panorama. Se han entrelazado las ramas altas de los árboles de manera antinatural para que formen una campana verde, y la apertura que cierra la vista al fondo se ha configurado de manera que recorte la fachada de una forma peculiar que recuerda la de las iglesias barrocas austriacas. La línea del horizonte se excluye aquí también de la composición y la avenida es más corta que en la realidad. Klimt transformó un panorama real en una imagen decorativa y desde luego más sugestiva.

Bilbao expone que debemos ir más allá de la simple visión de un dibujo paisajístico puesto que “el paisaje es un planteamiento conceptual”, de ahí que plantearnos la importancia del color a la hora de resolver una obra de este género, no es tan esencial: “la resolución cromática no determina el género dibujístico”, apostilla el profesor Bilbao. Cuestionado sobre el

concepto de “paisaje imaginado”, dice desconocerlo aunque matiza que Dalí¹³ inventó lo que él mismo denominó el “método paranoico crítico”, basado en la teoría de la Gestalt¹⁴ (*grosso modo*, sería el empleo de formas ambivalentes que permitían una lectura ilusionista del paisaje, dando la sensación de juego en el que se podía adivinar un paisaje no explícito a simple vista). “Una cuestión diferente fue la que plasmaron los futuristas, con Boccioni¹⁵ o Carrà¹⁶ a la cabeza, en la que trataban de transmitir sensación de movimiento incluso velocidad a base de secuenciar formas”, resume el profesor Bilbao. Entrando en cuestiones morfológicas, Bilbao cree que “no hay elementos imprescindibles ya que por ejemplo, existen paisajes en los que no aparece el término cielo, o en los que no aparece el término tierra, en consecuencia tampoco la línea de horizonte” (ver fig. 197), rompiendo un criterio tradicional que pervivía en el género paisajista a lo largo de los siglos.

¹³ Salvador Dalí (1904-1989). Dibujante, pintor, escultor, grabador, escenógrafo y escritor español, considerado uno de los máximos representantes del Surrealismo.

¹⁴ Ver cap. I, cita 11.

¹⁵ Umberto Boccioni (1882-1916). Dibujante, pintor y escultor italiano, teórico y principal exponente del movimiento futurista.

¹⁶ Carlo Carrà (1881-1966). Dibujante y pintor italiano, uno de los líderes del movimiento futurista junto con Marinetti y Boccioni, que floreció en Italia a principios del siglo XX.



Fig. 197. Nacho Martín Rejas. *Mirada cenital*. Tal y como referenciaba Daniel Bilbao, aquí no existe término de cielo ni por lo tanto, línea de horizonte, pero sí que podemos determinarlo claramente como un paisaje.

Para extraer conclusiones exactas sobre el papel del dibujo de paisaje en la Historia del Arte, el doctor Daniel Bilbao destaca algunas cumbres de este género, comenzando su análisis por las obras renacentistas donde aparecen importantes paisajes interesantes por su tratamiento atmosférico. Hablamos por lo tanto del efecto denominado *sfumato* de Leonardo. “Velázquez fue un buen paisajista aunque generalmente sus paisajes aparezcan relegados a un segundo término inserto en el retrato de un personaje principal” (ver fig. 198), explica el profesor para el que Turner es el gran precursor del Impresionismo junto a Velázquez, aunque el inglés “se adentra en un lenguaje formalmente abstracto pero no en su concepto”. Goya es otro de los grandes nombres que aparece en el discurso del profesor. Del aragonés piensa que “en sus *Pinturas Negras* (ver fig. 199) aporta encuadres y tratamientos inusuales hasta entonces”. Corot, uno de

los más destacados paisajistas del siglo XIX francés, “añade una paleta personal y roza lo metafísico en sus representaciones del natural. Y por supuesto, tenemos la Escuela de Barbizón y su equivalente en Sevilla (Escuela de Alcalá), que suman a este género intimidad, espiritualidad, color y tendencia al infinito, expresados por todos los medios de los que disponen las artes”, indica Bilbao.

El que el dibujo de paisajes no tenga un hueco más predominante en museos de todo el mundo tiene explicación por parte de Daniel Bilbao, que concluye diciendo que “el dibujo requiere una infraestructura específica en cuanto a montaje e iluminación. Aún así hay museos como el Albertina de Viena, Orsay y Louvre de París, Alte Museum de Berlín, Rembrandthuis de Ámsterdam, Picasso de Barcelona, Tate Gallery o British Museum de Londres entre muchos otros, donde existen colecciones permanentes de dibujo de extraordinaria calidad”.

El doctor Juan Huguet¹⁷ también enaltece el papel que en el Arte ha tenido el dibujo paisajístico. Para él, su importancia como género y como medio de comunicación es “total. Todo depende de qué y cómo se quieran decir las cosas. El dibujo es una manera más de expresarse”. Sin embargo, es el propio Huguet el que yendo más allá se cuestiona cuáles serían los elementos mínimos para considerarlo paisaje y no abstracción. “No creo que exista un código en el que se aclare qué elementos determinan si un paisaje lo es o no lo es. Depende de las intenciones del que lo expresa. ¿Habría mucho más de una línea divisoria del espacio del soporte, en una representación del horizonte marino? Si se sintetiza tanto, qué nos quedamos ¿sólo con el color? El color de todas formas no es tan vital en este género que nos ocupa”, agrega Huguet, quien apunta finalmente que “de todos modos el límite para llevar a cabo un dibujo paisajístico es la esencia de lo representado”, lo único que sí tiene que estar presente.

¹⁷ Juan Antonio Huguet Pretel. Dibujante, pintor y doctor en Bellas Artes.



Fig. 198. Diego Velázquez (1599-1660). *Vista del jardín de la Villa Médicis* (h. 1630). Museo del Prado, Madrid. El paisaje en esta obra no está justificado por la presencia de la figura humana, sino que se trata de uno de los pocos paisajes autónomos realizados por el artista sevillano.



Fig. 199. Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). *Perro semihundido* (1820-23). Museo del Prado, Madrid. España. Esta obra pertenece a la serie de *Pinturas Negras*, periodo romanticista del artista aragonés. Obra muy sobria donde se conjuga perfectamente el plano de tierra con el plano vertical y la mirada que recoge la soledad del perro. Originalmente, contaba con una gran roca y el vuelo de algunos pájaros a los que el perro miraba atentamente. Un paisaje soberbio descargado de detalles superfluos.

Este amplio repaso por distintas etapas morfológicas en la construcción personal del dibujo de paisaje a través de la obra de artistas que nos han influido a la hora de llevar a cabo nuestro trabajo, se complementa con el estudio analítico de otros autores que también son de amplia relevancia como es el caso de Antonio López, Eduardo Naranjo y Cristóbal Toral.

De Antonio López¹⁸ nos llama la atención su pulcritud a la hora de trasladar la realidad más sensorial al soporte dibujístico. Maestro del Realismo (o Hiperrealismo, según el criterio que se consulte), el artista manchego, aporta una riqueza asombrosa como artista contemporáneo, debido a su portentosa captación de la realidad que le rodea (ver fig. 200).



Fig. 200. Antonio López García (1936). *Campo del Moro* (detalle). (1991-1994). Colección privada.

Eduardo Naranjo¹⁹ posee una obra inquietante, compleja. Su dibujo es perfecto, trascendente e ilusorio al que contribuyen una luz especial y un colorido austero. Se inscribe de lleno en las formas de un realismo metafórico, fantástico e imaginativo (ver fig. 201).

¹⁸ Antonio López García (1936). Pintor, dibujante y escultor español.

¹⁹ Eduardo Naranjo (1944). Pintor y dibujante español.



Fig. 201. Eduardo Naranjo (1944). *Yuste y Carlos V* (2008). Grabado al polímero sobre papel.



Fig. 202. Cristóbal Toral (1940). *Paisaje con desnudo* (2008). Colección del artista.

Para finalizar, Cristóbal Toral²⁰ nos ofrece una visión única del Arte. Para el artista gaditano, lo esencial es que en el trabajo se refleje la personalidad propia. Se le considera uno de los grandes referentes del realismo mágico español del siglo XX. Es uno de los pocos pintores que ha entendido la vanguardia a su manera. Y por eso, además, es reconocido como uno de los artistas españoles más singulares, capaz de desarrollar los conceptos morfológicos más atrevidos (ver fig. 202).

²⁰ Cristóbal Toral (1940). Pintor y dibujante español.

CONCLUSIONES

“Nunca he visto un objeto feo en mi vida”¹

John Constable

El artista inglés John Constable nunca ha visto un objeto feo en su vida porque siempre se fijaba en lo que le rodeaba, en la Naturaleza sugerente de su país, en su experiencia y en su observación. Todo lo que los sentidos le expresaban, todo, era bello, aunque objetivamente no lo fuera. Por su parte, Mark Rothko trazaba una línea horizontal sobre el lienzo y donde los demás solo veían una raya, él veía todo un paisaje. Algo parecido le ocurría a Constable un siglo antes, es decir, las construcciones mentales en el dibujo y la pintura son un componente esencial. La estética que va unida a la ética de forma indisoluble. **Objetividad y subjetividad (y dentro de esta, la observación, percepción, concepción y experiencia)** son ideas que han ido surgiendo a lo largo de este trabajo de investigación, ideas que han ido vertebrando nuestro discurso y del cual han surgido nuevos desafíos en forma de teorías, a veces coincidentes con lo ya aceptado, y en ocasiones discrepantes, lo que enriquece aún más si cabe el debate sobre el género del dibujo de paisaje.

“Si dices: las ciencias no mecánicas son las mentales, yo te digo que el dibujo y la pintura es mental”.²

Theodor Adorno

¹ Ver cap. II, cita 18.

² Theodor Adorno (1903-1969). Filósofo alemán que también escribió sobre Sociología, Comunicología, Psicología y Musicología.

La valoración del paisaje depende de los **componentes perceptivos** del sujeto. No obstante, al ser la materialidad paisajística aprehendida a través de la percepción, hay una coexistencia entre lo exterior, es decir, de lo objetivo captado de la epidermis (basándonos en la realidad) sumado a la mirada particular que nosotros dirigimos sobre este contexto. En cierto modo, podríamos decir que el paisaje es creación de la mirada a partir de los datos de la visión, junto con la **suma de sensaciones** que nos aportan los demás sentidos. La **construcción mental** que configuramos a partir de la suma de los dos aspectos anteriormente señalados conformaría la representación paisajística que el dibujante confecciona. Es lo que intentaba explicar Adorno en su *Teoría Estética*.

En consonancia con lo manifestado por el filósofo alemán, Paul Cézanne³ agregó en referencia a esta idea, que “el paisaje está compuesto por lo material y la subjetividad”. Dos fuentes distintas e independientes pero que unidas entre sí, configuran la representación del mismo. Sin tener que entrar en la psicología personal de cada uno de los individuos receptores, sino en términos generales y continuando con este llamativo pensamiento del artista francés, muchas representaciones de paisaje han puesto en evidencia el **"conocimiento social"** del mismo, con la construcción de nuestra mirada y los demás valores atribuidos a los paisajes.

No perdamos de vista el concepto de belleza, al que volveremos más adelante, pero centrémonos en el carácter **práctico** del dibujo en general y del dibujo de paisaje en particular. Siempre han estado presentes en la evolución humana y ese propio discurrir de la civilización y del Arte, lo ha ido configurando como un **género autónomo**, aunque en un principio surgiera como herramienta para ayudar a otras disciplinas artísticas. Desde el inicio de los tiempos, el hombre acudió al dibujo de paisaje para encontrar su lugar en el mundo, su hueco en la Naturaleza (dibujos en cuevas del Paleolítico), para posteriormente aparecer o desaparecer de las representaciones según el gusto estético de la época. Fue esa gran

³ Ver cap. II, cita 48.

eclosión de la inventiva humana que se dio con el Renacimiento, cuando el dibujo de paisaje surgió como un género con todas las de la ley, con una morfología y una técnica (o técnicas) definidas y con un corpus conceptual totalmente configurado a raíz de la literatura que sobre el particular se había publicado en ese contexto. Especialmente interesantes fueron las disertaciones que sobre la belleza se hicieron unas centurias previas al Renacimiento, con los estudios del Neoplatonismo y la Escolástica, que prestaba especial atención a las leyes de la proporción y la medida como clave para entender el concepto de belleza. Santo Tomás de Aquino⁴ fue el que en su *Summa Theologiae* nos avanzaba con inusitado detallismo lo esencial de la proporción y la forma para alcanzar el ideal de belleza. En su obra, el teólogo y filósofo italiano halló una **relación entre el sujeto y el objeto** (percibida a través de los sentidos). Bajo el paraguas de las enseñanzas de Santo Tomás y unido a estudios de los renacentistas como el episodio dedicado por Leonardo da Vinci al dibujo en su *Tratado de la pintura*, el género dibujístico fue sumando nuevas cotas de perfección y de dificultad hasta convertirse en determinadas etapas de la Historia del Arte, en un género apetecido por algunos de los artistas más consagrados.

Hoy día, el dibujo paisajístico goza de una salud excelente gracias al impulso dado hace décadas por algunos de los mejores pintores y dibujantes que quisieron avanzar en la **técnica** y la **morfología** del género. Sin ir más lejos, ha habido corrientes o escuelas consagradas plenamente a difundir el género (v.g. Escuela de Alcalá), e incluso miembros de tendencias en teoría tan alejadas del paisajismo como el Expresionismo abstracto, han teorizado y practicado con este género. He ahí su grandeza: su versatilidad conduce a los más importantes artistas a jugar con las formas y las técnicas de un género que pervive con mejor salud que nunca.

Por otra parte, la principal aportación de esta investigación reside en el **estudio específico del dibujo dentro de la morfología del paisaje**. Dado que el principal protagonismo de los escasos estudios llevados a cabo sobre

⁴ Ver capítulo II, cita 46.

el paisaje se han centrado en la pintura, creemos ciertamente innovador el circunscribir nuestra investigación al campo de la gráfica, llevando a cabo además, un análisis comparativo a lo largo de la Historia, desentrañando componentes de cada estilo, como los propios de cada etapa morfológica del dibujo paisajístico. Y es que el dibujo es **análisis** y **estructura**, tratando de evitar que éste sea una entidad incorpórea. Desde los posicionamientos originales en el que el dibujo era base y soporte constructivista de todas las artes plásticas hasta su elevación al estatus de género independiente, el dibujo siempre ha estado presente desde el inicio de la obra artística hasta su finalización. En ese tránsito, el dibujo de paisaje pasó desde una etapa sugerida (**paisaje imaginado**) donde se intuía el entorno natural en el que se desarrollaba una acción antrópica a una liberalización de aspectos ornamentales. La diferencia entre Naturaleza y el concepto de paisaje, estriba en que el paisaje una vez representado de forma artística es una construcción mental, cultural, a partir de la observación del modelo.

“(El dibujo de paisaje)... es una construcción cultural, una artealización”.⁵

Michel de Montaigne

La problemática del secular menosprecio al que ha sido sometido el dibujo en general, y el dibujo de paisaje en particular, ha sido la principal barrera que hemos querido derribar. Al realizar esta investigación, nos hemos encontrado con una gran dificultad a la hora de buscar cierto corpus gráfico para llegar a nuestro propósito de aclarar aspectos relacionados con la

⁵ Michel de Montaigne (1533-1593). Filósofo, escritor ensayista, humanista, moralista francés.

morfología y el concepto gráfico del paisaje en la Historia del Arte, puesto que el entorno natural y su representación plástica (además de la técnica dibujística) estuvieron supeditados a otras disciplinas artísticas durante muchos siglos. Pero según transcurrió nuestra investigación, percibimos connotaciones paisajísticas que dependiente del contexto socioeconómico, llevan a considerar al género en mejor estima. Esto nos lleva a pensar que el paisaje fue siempre tomado en consideración (en mayor o menor medida) y lo que cambia según su época fue su valoración representativa.

La aproximación morfológica en el análisis del dibujo de paisaje a lo largo de la Historia del Arte ha sido nuestra guía a la hora de acometer este trabajo de investigación. Cada etapa ha sido pródiga a la hora de abordar la forma en la que los dibujantes llevaban a cabo su obra. Partiendo de la observación y la experiencia, sumando la construcción mental que todo artista debe hacerse, el dibujante llega a unas **soluciones morfológicas** que caracterizan cada periodo en la Historia del dibujo paisajístico. Por ejemplo, debatimos en estas páginas qué es paisaje y qué deja de serlo. Una simple línea recta colocada de forma horizontal dividiendo en dos planos el espacio del soporte y sin la participación de otros elementos característicos de un paisaje convencional (árboles, ríos, montañas, nubes...), es paisaje tal y como nos enseñaron los maestros del Expresionismo abstracto, corriente artística en teoría, muy alejada de los cánones clásicos del paisajismo. Esa línea representa de forma evidente el perfil o la línea de horizonte de un paisaje, formada por dos planos: vertical y horizontal (cielo y tierra o cielo y mar). Esta hipótesis es contradictoria con la de otros paisajistas, que consideran que una simple línea no es un paisaje, porque el límite donde empieza la abstracción es la no aparición de elementos figurativos identificables. Sin embargo, no estamos aquí para desentrañar quién posee la razón en esta batalla ideológica y morfológica. Exponemos hechos y a través de nuestra obra personal, intentamos aplicar técnicas y formas que abarquen el más amplio espectro de la morfología del

dibujo de paisaje. **El dibujante es el sujeto cualificado que hace de la Naturaleza objeto**, es decir, convierte el entorno natural en paisaje.

Precisamente, eso es lo que hemos intentado realizar en esta tesis doctoral. Partiendo de nuestro entorno natural, de lo que mejor conocemos (la provincia de Cádiz y sus diferentes ecosistemas), tratamos de convertir mediante una selección de nuestras obras -acuarelas en este caso-, el ecosistema en paisaje, usar la Naturaleza como modelo, como objeto para nuestros intereses. Partiendo de un minucioso estudio de la **clasificación botánica y geológica de la provincia gaditana**, buscamos una alianza con la ciencia para determinar un profundo conocimiento de la realidad natural que nos rodea. De esta forma, solucionamos el condicionante morfológico. Cuanto más conocemos esa realidad natural a la que aludimos, más fácil será determinar qué tipo de carácter morfológico queremos darle a la obra final.

Y hablando de ciencia, durante toda nuestra investigación hemos querido darle un nítido **carácter transversal** a nuestro trabajo. Bebiendo de fuentes de la Estética, la Filosofía, la Literatura, la Biología y la Botánica, hemos extraído conocimientos indispensables para trazar una red ideológica en torno al concepto de dibujo de paisaje que ayuda a comprender este género como suma de ideologías.

Por otro lado, a lo largo de la elaboración este trabajo de investigación tenemos que destacar el predominante papel del ser humano en su interacción con el entorno natural. **El hombre es protagonista del dibujo de paisaje** ya sea desde su papel modificador del ecosistema o como protagonista de la obra artística. El ser humano es el principal agente transformador de la morfología del paisaje, junto con los cambios a medio o largo plazo de la vegetación y otros fenómenos naturales, que provocan alteraciones estéticas en la superficie terrestre. Todas estas modificaciones vienen a conformar la epidermis del paisaje característico de cada zona.

Posteriormente, viene la carga ideológica para conformar el trabajo final del artista, puesto que el paisaje es **recreación, interpretación y lectura**, donde el sujeto que lo percibe y lo relata es parte fundamental del mismo, como ocurre, por ejemplo, en la ciencia empírica (donde el experimentador incide en los resultados del experimento, alterando y decidiendo la realidad observada y sus conclusiones). Por eso cabe hablar de una **subjetividad del paisaje** que, sin reparar en ello, podría parecernos más objetiva de lo que es, por lo que de representación de algo externo a nosotros (en principio) supone. Y esto es así, hasta el extremo del paisaje invisible o imaginado del que hablábamos anteriormente, que aparece sugerido por la mera gestualidad del ser humano que ocupa ese espacio invisible que su gesto refiere, pero que está ahí, que sabemos que existe aunque no esté representado. Hay que conocer los elementos que lo componen para comprender que **el paisaje está dentro de nosotros** y acaba embriagándonos de sensaciones (sensaciones que van mucho más allá de la simple visión), conscientes de que muy por encima de lo que se puede aprender, está lo que se puede sentir.

Los cambios morfológicos del dibujo de paisaje están estrechamente relacionados con las transformaciones físicas (por lo tanto, también morfológicas) del entorno natural que el artista elige para ser representado. A veces esos cambios en la morfología de un espacio natural no suceden de forma rápida e incluso en ocasiones, afectan solo a detalles. Los cambios suponen una acción lenta en base del discurrir de los días (con los cambios de luz solar), meses, años y siglos, aunque hemos de decir, que los cambios cíclicos de las estaciones, trastocan la imagen estética del paisaje en una pequeña porción de tiempo. El **paisaje compuesto** tiene un claro valor estético y narrativo, además de poseer de forma intrínseca un concepto decorativo, cerrado. Por el contrario, la visión o representación personal del paisaje vegetal e imaginado, hace que el espectador cree sus propios paisajes, de ahí la gran evolución tanto técnica como morfológica que ha vivido el género a lo largo de los siglos.

También hemos querido acercarnos a una **perspectiva psicológica** a la hora de lidiar con un concepto del dibujo práctico. Desde los albores de la civilización humana los garabatos, las líneas, los círculos, los símbolos y en definitiva los dibujos, juegan un importante papel como **medio de expresión**, y ha sido una de las actividades más importantes para el desarrollo intelectual y motriz de las personas, facilitando posteriormente el aprendizaje de la escritura. La misma analogía la podemos aplicar a la evolución del ser humano desde que nace hasta que llega a la edad adulta. Un niño usa el garabato y los trazos simbólicos para comunicarse con su entorno. Es nuestra primera y principal forma de expresión desde pequeños y nos ayuda a adquirir cuanto antes la destreza de la escritura (nivel elevado de comunicación). Su utilidad queda fuera de toda duda. De hecho hay terapeutas que aprovecha el dibujo para establecer diagnósticos en ciertas problemáticas que se les presentan. El uso del dibujo como estudio para un diagnóstico y la posterior psicoterapia, es recomendable puesto que los autores de esos dibujos tiran de los condicionantes del entorno y de su propio mundo interno. Para el análisis completo de un dibujo, hay que estudiar detenidamente su aspecto formal, junto con la matización que provoca el condicionamiento de la subjetividad.

El estudio integral y profundo del contenido del dibujo, es sumamente importante y necesario si se quiere valorar y entender la obra plástica en su totalidad. El carácter del trazo y la forma en que se configura un dibujo, son factores necesarios para analizar al autor y valorar el dibujo desde el aspecto formal. Y es que los medios del dibujante son siempre los mismos: líneas, manchas, trazos, sombreados... Son importantes fuentes de información. Todo ello lo hemos analizado en las obras que han servido de inspiración para nuestro propio trabajo personal. Hemos intentado aplicar en nuestros trabajos de campo, el estudio de estas características formales en los maestros consagrados. Además, tenemos que tener claro que cada tema pide una organización particular de esos medios. Finalmente, como es imposible dar una versión íntegra de todo lo que vemos, el dibujante es el

que deberá sugerir todo lo que no se puede representar. De este modo los paisajistas pueden representar libremente una obra plástica más completa e intimista, recogiendo muchas percepciones y perspectivas conceptuales en una esencia muy personal y más profunda del paisaje, que quedan plasmadas en nuestras obras y que pueden leerse o provocarse de nuevo en el espectador, quien a su vez sumará sus propias experiencias plurisensoriales.

“El arte no reproduce, hace visible las cosas”.

Leonardo da Vinci

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Akal, 2004.
- ALBELDA, José y SABORIT, José. *La construcción de la Naturaleza*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.
- ALBERTI, Rafael. *A la pintura. Poema del color y la línea*. Losada, Buenos Aires. 1948.
- ALGARRA, Martín et alii. *Introducción a la geología de la provincia de Cádiz*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. 1991.
- ALONSO MIURA, REGLA. *Grazalema, La Sierra del Pinar. Plástica de sus paisajes vegetales*. Junta de Andalucía, 1994.
- AA.VV. *Historia del Arte: El Realismo y el Impresionismo*, vol. 15. Salvat, 2006.
- AA.VV. Informe Dobris de la Comisión Europea, 1991.
- AA.VV. *La luz en la pintura*. S.A. de Ediciones Barcelona, 1998 (Prólogo de Antonio Gala).
- AA.VV. *Los paisajes andaluces: Hitos y miradas en los siglos XIX y XX*, Sevilla, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2007.
- AA.VV. *La abstracción del paisaje del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto*, Madrid, Fundación Juan March, 2007.
- AA.VV. *Teoría de la Gestalt y psicología fenomenológica*. Artículo universitario.
- AA.VV. *Territorio y Patrimonio. Los paisajes andaluces*. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. 2003.
- BARTOLOMÉ EL INGLÉS. *De rerum proprietatibus*, Libro VIII, cap. 23.
- BAUTISTA DURÁN, Antonio. *El canon en el arte. Reglas y prescripciones en torno a la figura humana*. Tesis doctoral, 1993.
- BERGER, John. *Modos de ver*. 1972.

- BERMÚDEZ GARCIA, J.L. y PEINADO CIFUENTES, María Dolores. *Geología de la Bahía de Cádiz*.
- BUSQUETS, Jaume. *Gestión del paisaje. Manual de protección, gestión y ordenación del paisaje*. Barcelona. Ariel, 2009.
- CARUS, Carl Gustav; ARNALDO, Javier (ed.). *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*, Madrid, 1992.
- CLARK, Kenneth. *El arte del paisaje*. Barcelona. Seix Barral, 1971.
- DÍAZ PINEDA, Francisco. *Paisaje y territorio. Mediterráneo Económico: Mediterráneo y medio ambiente*, 4. 2003.
- ESTIENNE, Robert. *Diccionario francés-latino*. 1513.
- GALICIA GONZÁLEZ, Manuel Abraham. *La estética en Santo Tomás de Aquino*. Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla. 2010.
- GARCÍA RAMÍREZ. *Lo sublime en Longino y Burke*. Revista Léxicos, 11.
- GARCÍA ROJAS, Juan Antonio y SÁNCHEZ TUNDIDOR, Federico. *Datos sobre la flora de la provincia de Cádiz*. Acta Botánica Malacitana, 27. 2002.
- GARMENDIA, Alfonso et alii. *Evaluación del impacto ambiental*. Madrid. Pearson/Prentice Hall, 2005.
- GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Editorial Debate, 2003.
- GONZÁLEZ PASCUAL, Rocío. *Análisis del dibujo infantil*. Recogido en la revista digital *Investigación y educación*, núm. 23. 2006.
- GUILLÉN, Claudio. *Paisaje y literatura, o los fantasmas de la otredad*. CVC. 1989.
- HALES, Alejandro de. *Summa Alexandri*. Libro I.
- HEGEL, Friedrich. *Filosofía del Arte o Estética*. Abada, 2006.
- HERNÁNDEZ BELVER, Manuel. *Introducción: El arte y la mirada del niño. Dos siglos de arte infantil*. Recogido en *Arte, individuo y sociedad*. 2002.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio. *Los paisajes literarios*. Revista *Castilla*, núm. 27. 2002.
- LAIRESSE, Gerard de. *El gran libro de la pintura*. 1707.

- LHOTE, André. *Tratado del paisaje*. Barcelona. Ed. Poseidón, 1985.
- LÓPEZ SILVESTRE, Federico. *Por una historia comprensiva de la idea de paisaje. Apuntes de teoría de la historia del paisaje*. 2005.
- LUNA, Juan. *Claudio Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII*, Madrid. Museo del Prado, 1984.
- MADERUELO, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid, Adaba Editorial. 2005.
- MADERUELO, Javier (dir.). *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Adaba Editorial, 2006.
- MADERUELO, Javier (dir.). *Paisaje y arte*, Madrid, Adaba Editorial, 2007.
- MANDER, Karel van. *Schilderboeck*. 1604.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. *Cultura y ciencia del paisaje*. 1983.
- NOGUÉ, J. (Coord.). *La construcción social del paisaje*. Madrid. Biblioteca Nueva, 2007.
- NORGATE, Edward. *Miniatura*. 1919.
- ORTEGA CANTERO, Nicolás. *Estudios sobre historia del paisaje español*. Madrid. Catarata. 2002.
- PÉREZ LLORENS, José Lucas y HERNÁNDEZ CABRERO, Ignacio. *Flora marina del litoral gaditano. Biología, ecología, usos y guía de identificación*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. 2012.
- PLATÓN. *República*, Libro VII. Editorial Gredos, 1988.
- PLINIO EL VIEJO. *Historia Natural*. Editorial Gredos, 1995.
- PUIG Y PERUCHO. Bonaventura. *La pintura de paisaje*. Sucesor de E. Meseguer. Barcelona, 1948.
- RIEGL, Alois. *Spätrömische Kunst-Industrie*. Viena 1927.
- ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*, Madrid. Biblioteca Nueva, 2007.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Francisco. *Georges Bertrand en tránsito por el paisaje*. Cuadernos Geográficos, nº 43 (2), 2008.

- ROUSELOT, Jean. *La Naturaleza en el Arte: de la Prehistoria a nuestros días*. Barcelona. Argos, 1978.
- RUIZ GÓMEZ, Esperanza Macarena. *Arte, individuo y sociedad*. 2009.
- RUSKIN, John. *Los elementos de dibujo, colorido y composición*. Centauro, 1946.
- SAN ISIDORO DE SEVILLA. *Etimología*, XIII.
- SANTO TOMÁS DE AQUINO. *Summa Theologiae*. Biblioteca de Autores Cristianos, 2010.
- SÁNCHEZ CIFUENTES, María. *El paisaje. Síntesis y evolución del pensamiento humano. El concepto de Naturaleza desde la Antigüedad al Renacimiento*. Tesis doctoral. 2011.
- SANMIGUEL, David. *Dibujo de paisaje*. Editorial Parramón, Barcelona, 2004.
- SAUER. Carl O. *La morfología del paisaje*. Revista *Polis*. Universidad Bolivariana. 2006.
- SILVA, Pilar. *Patinir*. Museo Nacional del Prado, 2007.
- SIMMEL, George. *Filosofía del paisaje*. Casimiro Libros, 2013.
- TARABUKIN, Nikolai. *El último cuadro: del caballete a la máquina. Por una teoría de la pintura*. 1923, reimpreso en editorial Gustavo Gili, 1978.
- VAQUERO, Joaquín. *El alma del paisaje*. Llibreria Antiquària Casals. Barcelona, 1969.
- VINCI, Leonardo da. *Tratado de la pintura*, Madrid. Akal, 1986.
- WALDO EMERSON, Ralph. *El espíritu de la Naturaleza*, 1836.
- WOLF, H. *Pintura paisajista*, Colonia, Taschen, 2008.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com).
- www.monografias.com
- www.cultureduca.com
- www.sierradecadiz.com
- Estudios sobre la historia del paisaje. Google Books
(www.books.google.es).
- Diccionarios de la Real Academia Española de la Lengua (www.rae.es).
- Arتهistoria (www.artehistoria.com).
- www.serraniadegrazalema.com